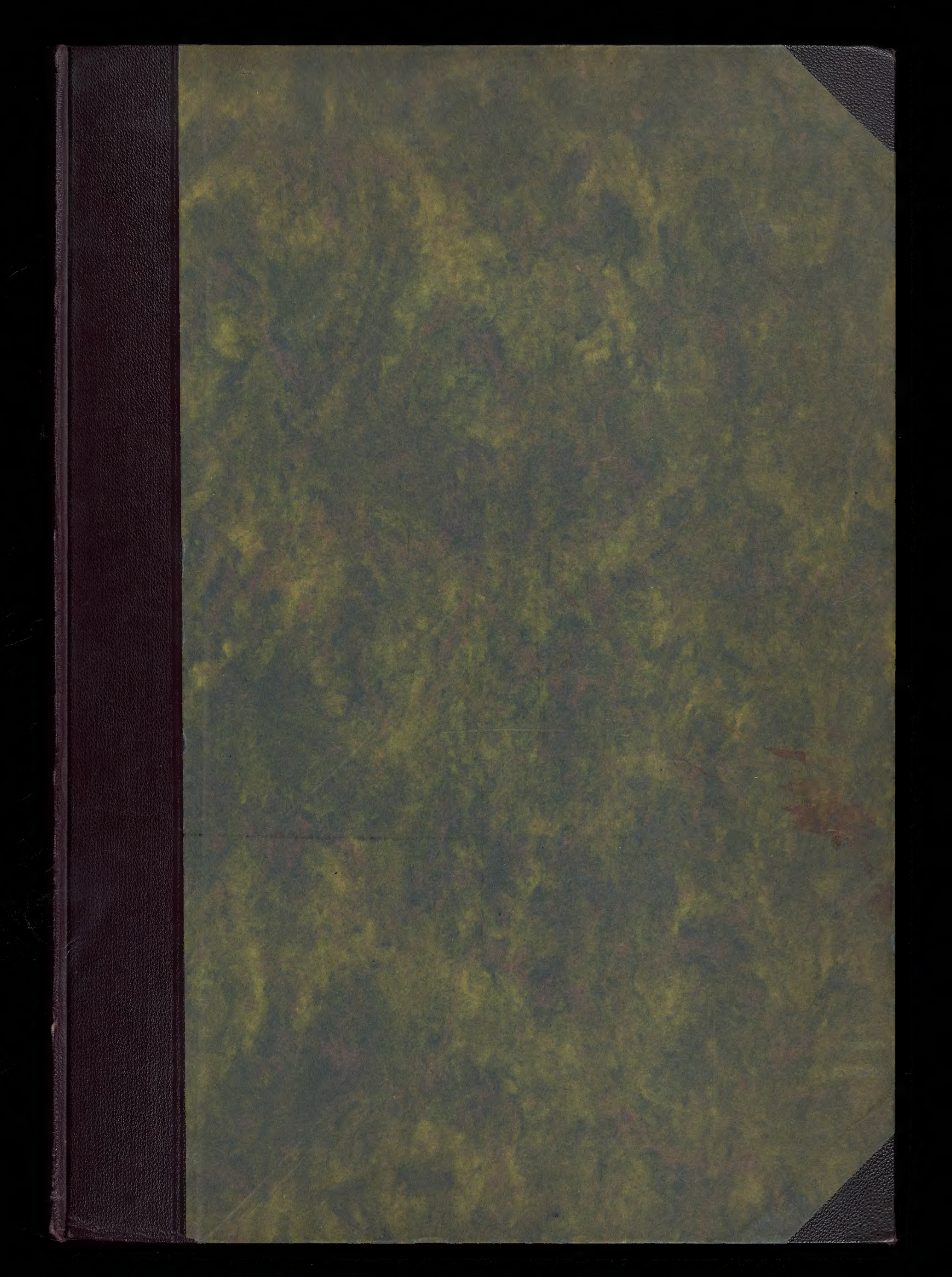
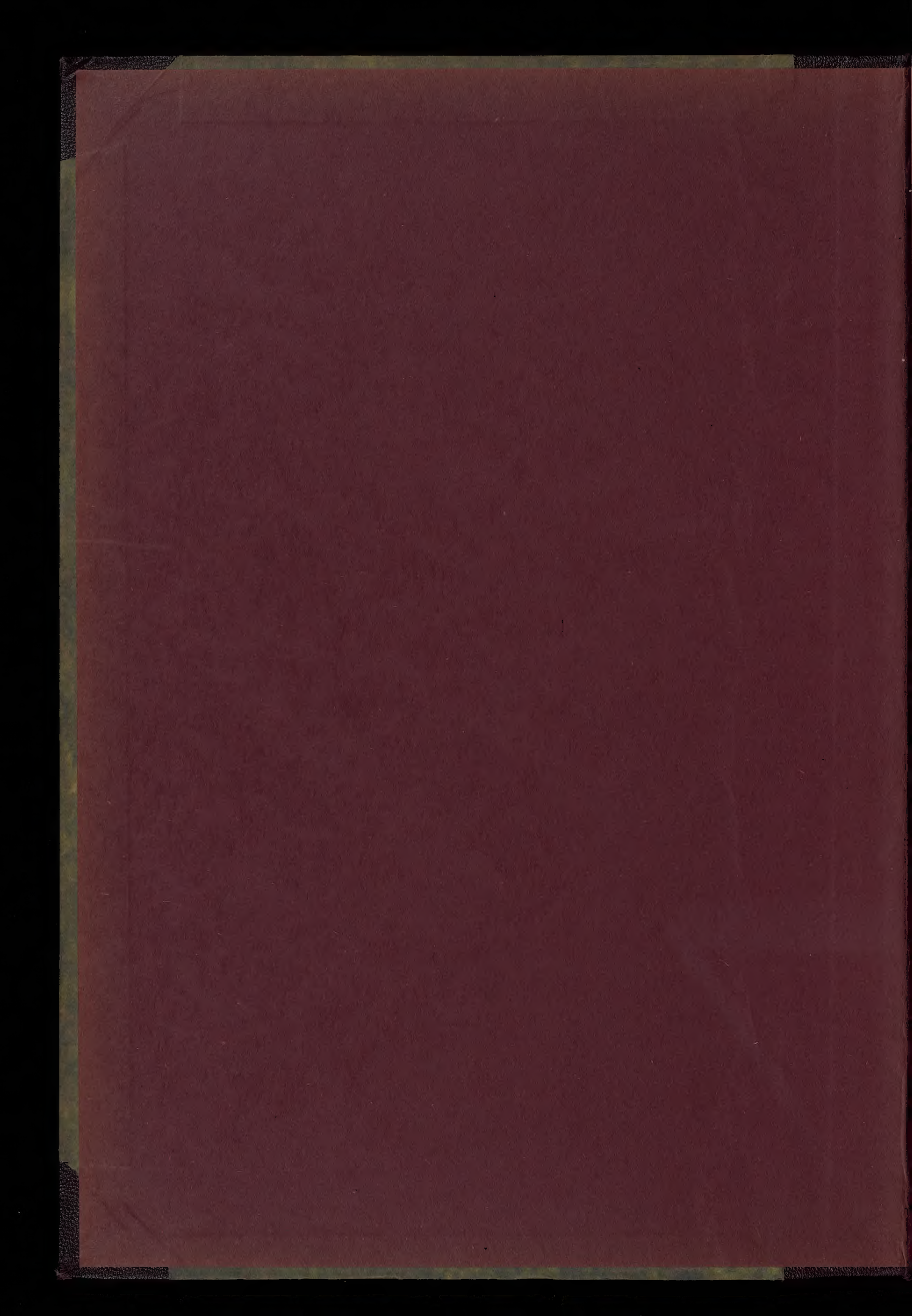
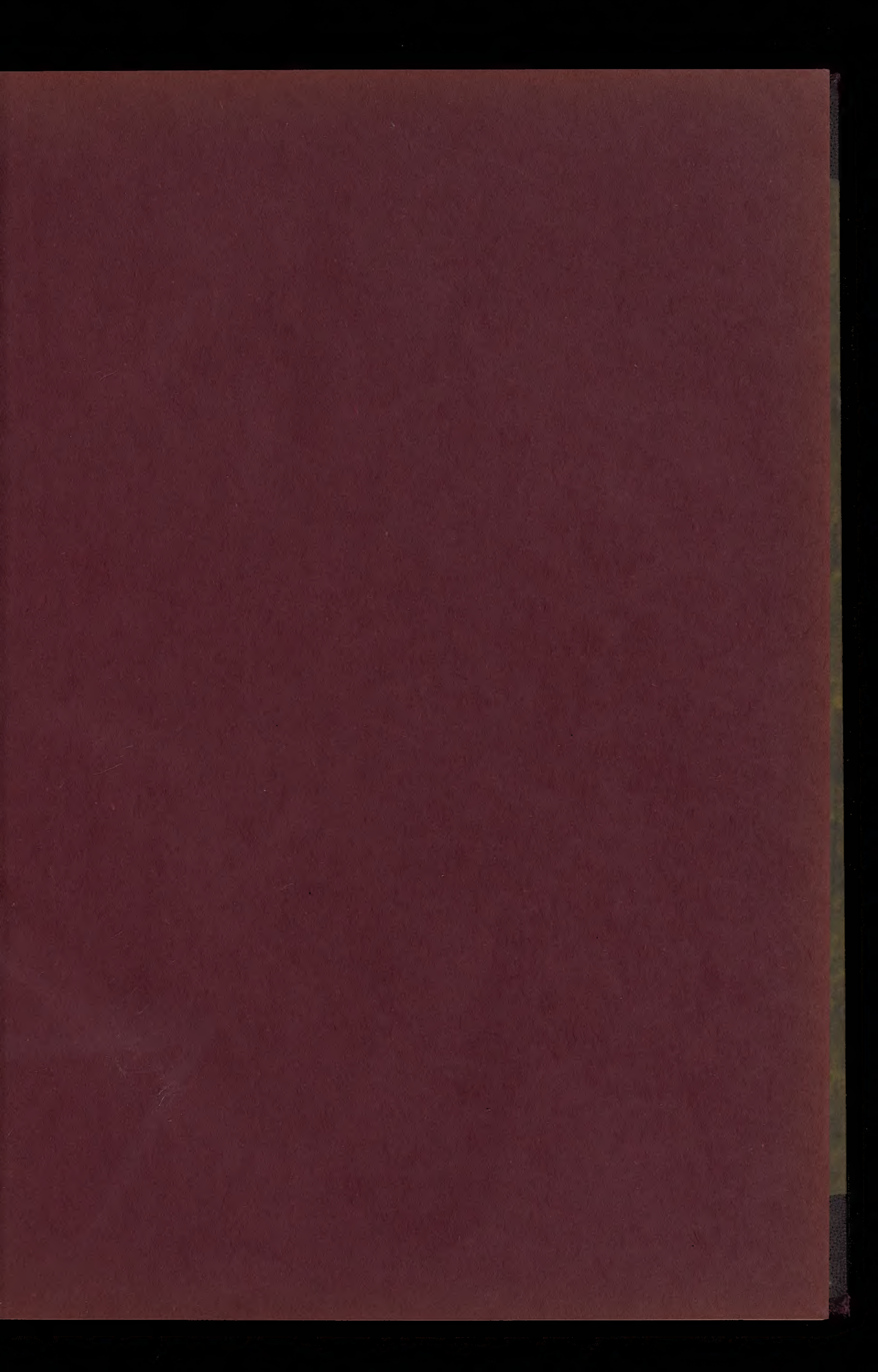
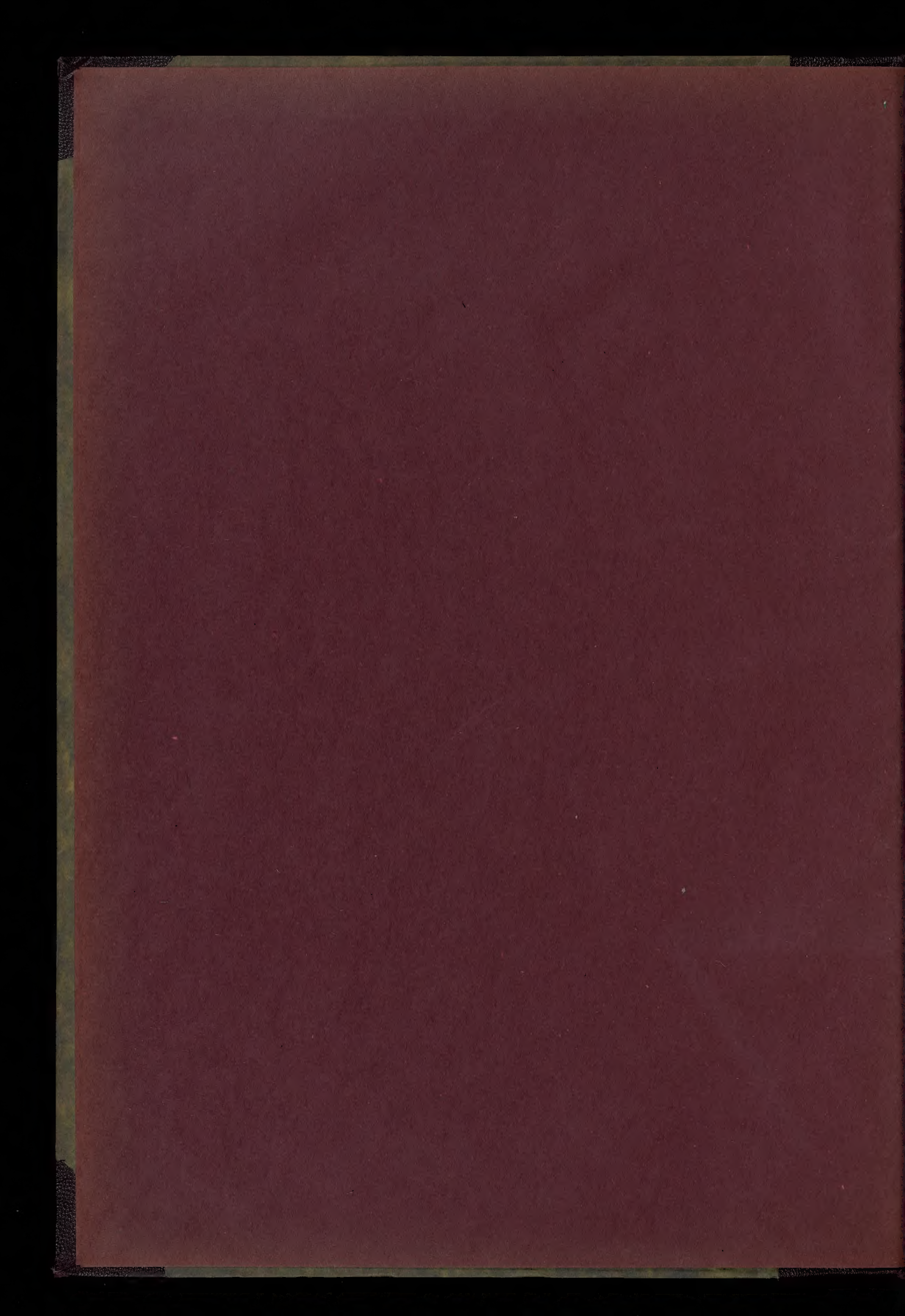










DAS THEATER.

UNTERSUCHUNGEN

ÜBER DAS

THEATER-BAUWERK

BEI DEN

KLASSISCHEN UND MODERNEN VÖLKERN

VON

A. STREIT.

WIEN.
VERLAG VON LEHMANN & WENTZEL (PAUL KREBS).

AUS DER KAISERLICH-KÖNIGLICHEN HOF- UND STAATSDRUCKEREI.

1903.



INHALT.

Verzeichnis der Illustrationen.

I. Abteilung.

Die Szene.

Der Zuschauerraum.

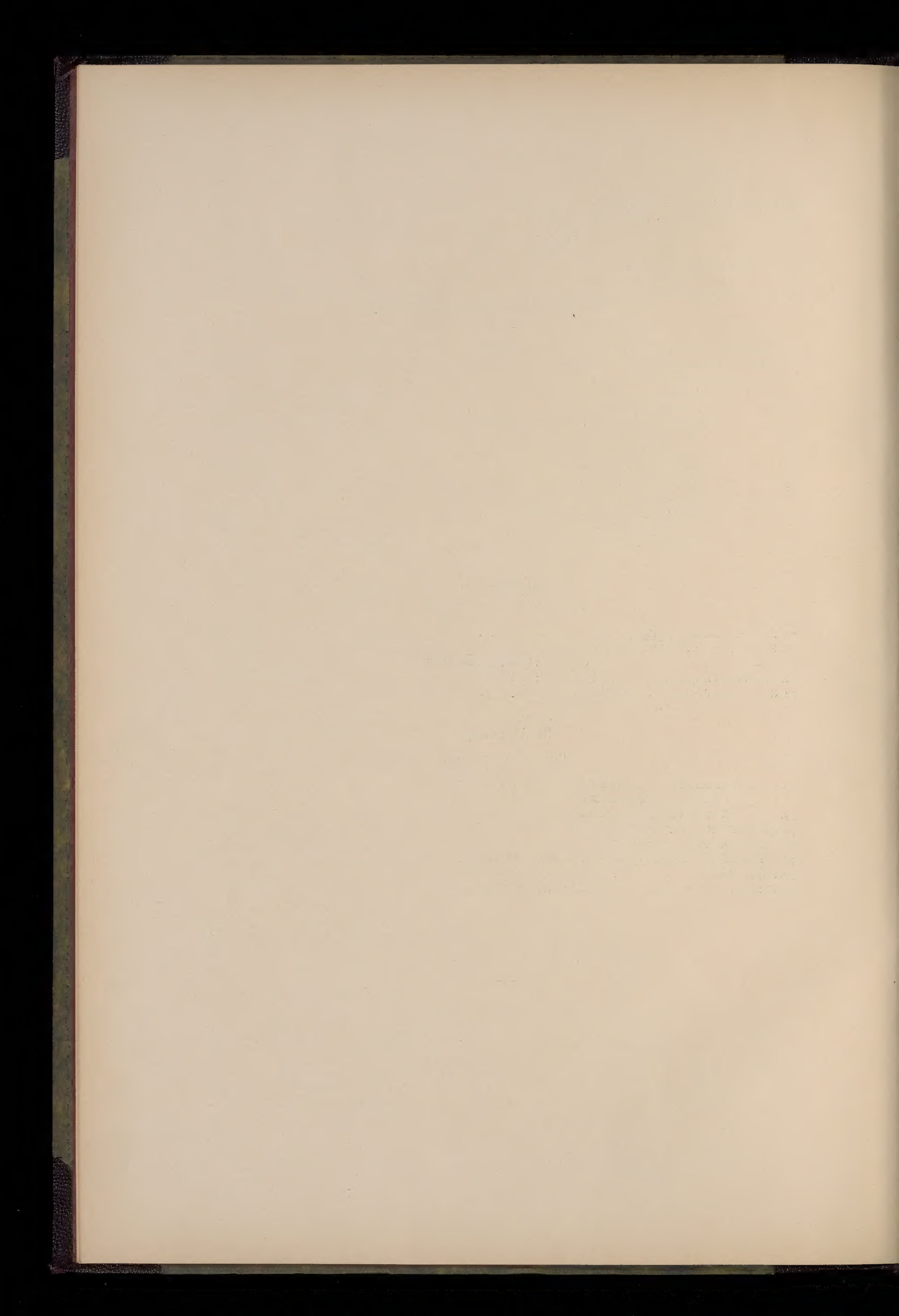
Der Aufbau.

II. Abteilung.

Kritische Betrachtungen.

III. Abteilung.

Reform-Vorschläge.



VORREDE.

NACH dem am 8. Dezember 1881 erfolgten Brande des „Ringtheaters" zu Wien wurde von dem Statthalter von Niederösterreich eine Kommission eingesetzt, welche die Theater dieser Stadt daraufhin zu untersuchen hatte, welche Vorkehrungen sofort zu treffen seien, um das Leben und die Gesundheit der Besucher gegen die Gefahren des Feuers und des Schreckens sicherzustellen und im weiteren Verfolg dieser Arbeiten die Grundzüge für ein Theater-Sicherheitsgesetz zu beraten.

Als Mitglied dieser Kommission, welche unter dem Vorsitze des Statthalters, Sr. Exzellenz Ludwig Freiherrn von Possinger, eines ebenso geistvollen, als unerschütterlich pflichttreuen Mannes, tagte, erhielt ich nach der gänzlichen Beendigung dieser Arbeiten im Jahre 1883 die Anregung, der Umbildung unserer Theater näher zu treten.

Se. Exzellenz sagte mir damals: „Die Allerhöchst sanktionierten Vorschriften haben auch die Anerkennung der Regierungen fremder Länder gefunden, was für die Nützlichkeit unserer Arbeit spricht, allein diese Bestimmungen sind doch immer nur auf Grund der Einrichtungen unserer bestehenden Theater, deren Mangelhaftigkeit wir erkannt haben, entstanden; wie ein neues Theater unter Beobachtung dieser gesetzlichen Bestimmungen nunmehr aussehen wird, wissen wir noch nicht. Es wäre nicht unmöglich, daß einzelne derselben überflüssig werden oder sich gar als einem Fortschritte im Theaterbau hinderlich erweisen. Ich glaube, es müßte für Sie ein Gegenstand ganz besonderen Interesses sein, diese Frage zu studieren und durch ein Projekt zu illustrieren" etc. etc.

Dieser Anregung bin ich denn auch nachgekommen. Ich entwarf im November 1883 die in den Tafeln XIX bis XXVI abgedruckten Pläne für ein kleines Theater mit dem Fassungsraum von 1200 Personen und gelangte bei dieser Arbeit zum Verlassen des Logenhauses und zu der gänzlichen Umbildung der Bühne.

Eine Anzahl von Konzessionen an festgewurzelte Gewohnheiten des Publikums mußte ich hiebei wohl noch machen, da mir die Erfahrung sagte, daß ein plötzlich auftretendes, durchaus Neues, wenn auch weitaus Vollkommeneres als das Alte, mindestens einem festen Beharren, ja sogar entschiedenem Widerstande begegnet und eine solche Reform nur schrittweise, doch nur auf durch anderweitige Vorbereitungen geebneten Wegen herbeigeführt werden kann.

Diese Tafeln weisen solcher Konzessionen mehrere auf, welche sich als Grund von Unvollkommenheiten derselben erweisen. Durch Bauausführungen anderer Art an der Durchführung meiner Absicht, das Projekt mit einer eingehenden Motivierung zu veröffentlichen, behindert, blieb es viele Jahre in der Mappe liegen, bis eine unfreiwillige Muße in den letzten Jahren mir gestattete, die Sache wieder aufzunehmen.

Mittlerweile war in allen Kunstzweigen das Streben nach „Neuem, nach vollständig Neuem" allseitig in die Halme geschossen, sodaß auch die in dem Projekte vorgebrachten Neuerungen vielleicht nicht mehr jenen Widerstand zu befahren gehabt hätten, den ich früher angenommen. Waren doch schon bezüglich der Bildung des Zuschauerraumes, wie der Bühne Schritte aus dem Geleise gemacht worden, die, wenngleich sie nach vorwärts weisen, aber doch nicht auf das Ziel steuerten.

Ich entschloß mich daher zu untersuchen, ob denn die in der Skizze niedergelegten Neuerungen auf dem richtigen Wege nach dem Ziele lägen und wenn dies der Fall wäre, diese Studie nicht nur meinen Fachgenossen durch die Mitteilung dieser Skizze, sondern auch dem Publikum durch eine erweiterte Darstellung des Theaterbaues bekannt zu machen, da dieses hiebei ja eine Hauptrolle spielt.

So entstand denn vorerst eine historische Übersicht des Theaterbaues, welche in sehr eingeschränktem Umfange den Leser mit den Theatern der Griechen und Römer, der christlichen Völker des Mittelalters und der Renaissancezeit vertraut macht und indem sie die Marksteine des Weges, welchen die Entwicklung des Theaters der Neuzeit schon passiert hat, aufweist, die Richtung erkennen läßt, nach welcher die Entwicklung erfolgen muß.

Was aber ganz besonders bei dieser historischen Übersicht mir auffiel, war, daß die Erbauer von Theatern Jahrhunderte lang sich auf das Grundproblem desselben nicht besonnen haben, daß Theater von Hinz und Kunz nach der Schablone erbaut wurden, ihre Erfindung sich zumeist auf belanglose Formen beschränkte oder in einem diesem Probleme widersprechenden Konstruktionsschema ausklang.

Es scheint mir also die wichtigste Aufgabe zu sein, das Grundproblem des Theaters zur allgemeinen Erkenntnis zu bringen, weil, ist dieses erst klar erfaßt, es den Architekten auch gelingen wird, die entsprechende Form dafür zu finden. Wenn ich zur Sicherung dieses Resultates meiner Studie nicht selbst mit einem diese Erörterungen allseitig feststellenden Projekte auftrete und nur die von anderen Motiven beeinflußte Skizze beibringe, so kann ich dieselbe um so eher preisgeben, als ja in dem Buche selbst weit über dieselbe hinausgegangen ist, also eine eingehendste Selbstkritik erfährt und ich mir ein dieser vollkommen entsprechendes Projekt wohl vorbehalten darf. Was aber durch diese Selbstkritik an den bereits überholten Skizzen nicht umgestoßen wird, ist die Form von Zuschauerraum und Bühne und deren bauliche Einheit. Damit ist aber das Problem klargelegt und, wie ich hoffe, durch das Buch begründet worden.

So sende ich denn diese alten Blätter und die neuen Gedanken mit dem Wunsche aus, sie möchten für die Sache recht viele Freunde gewinnen.

Wien, im Dezember 1898.

A. Streit.

NACHSCHRIFT.

Die Vorrede war gedruckt, die Herstellung der Tafeln in Angriff genommen, als mich neue andere Arbeiten für lange Zeit in Anspruch nahmen. Ich verschob die Herausgabe um so lieber, als ich einen Mangel des Buches darin zu finden vermeinte, daß in demselben auf so manche Illustrationen in anderen Werken verwiesen wird.

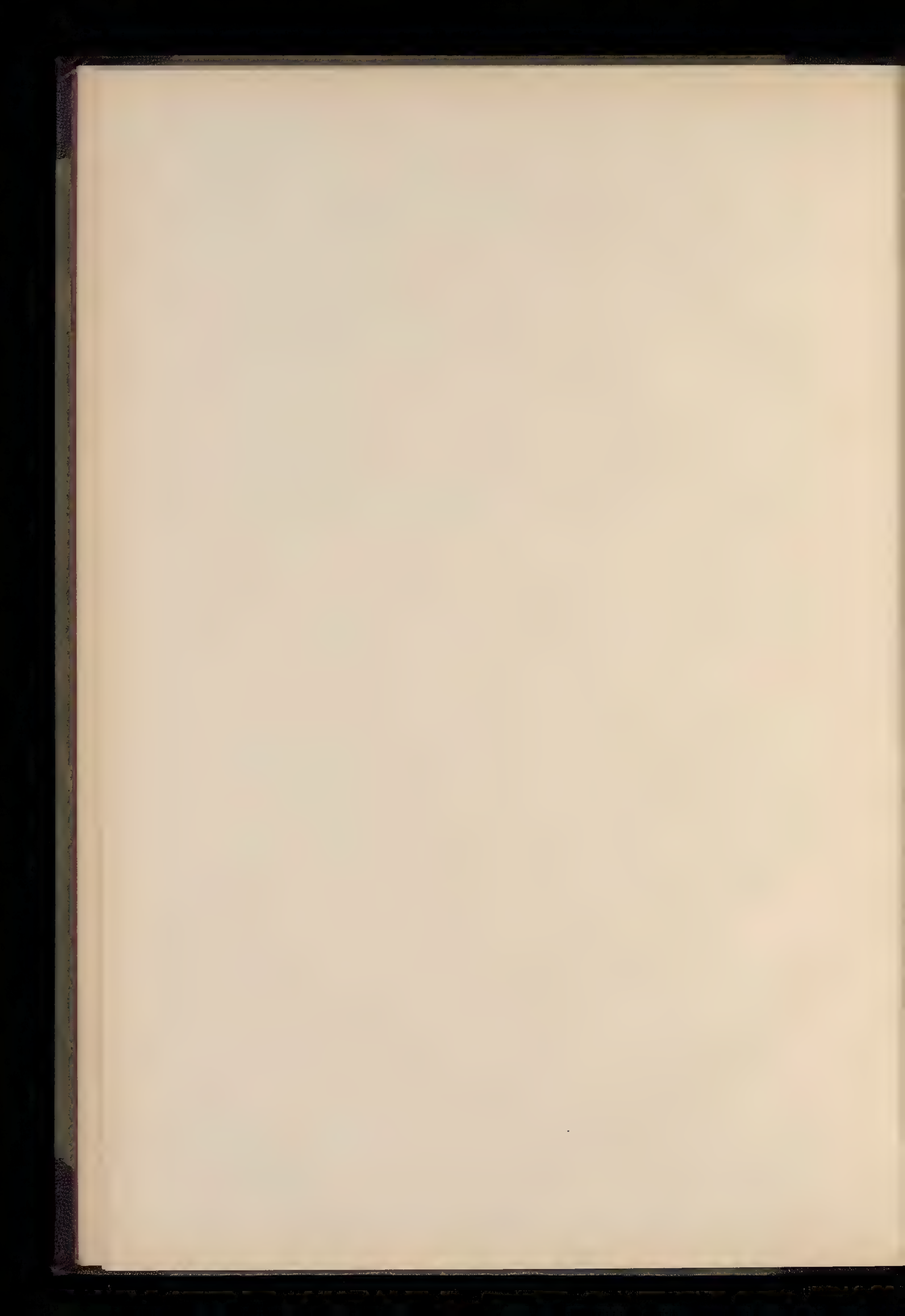
Dieser Mangel ließ sich aber nicht beheben, ohne den Umfang des Werkes auch in textlicher Beziehung zu vermehren und so stiegen die Kosten des Werkes so bedeutend, daß ich hievon Abstand nehmen mußte. Bietet sich die erwünschte Gelegenheit, das Buch nochmals zu verlegen, so soll daran nicht vergessen werden, das Fehlende einzufügen.

Wien, im Februar 1903.

A. Streit.

I. ABTEILUNG.

HISTORISCHES ÜBER DAS THEATER.



Die Mängel aufdecken ist nicht genug; ja man hat Unrecht, solches zu tun, wenn man nicht zugleich das Mittel zu dem besseren Zustande anzugeben weiß.

Goethe.

EINLEITUNG.

WENN eine fliegende Komödiantentruppe heutigen Tages mit ihrem Karren in einem Orte eingezogen ist, so errichtet sie vorerst das Schaugerüst, ehe sie die Leute herbeiruft, ihre dramatischen Spiele zu bewundern. Das ist nicht bloß heute so, das war schon vor vielen hundert Jahren bei den christlichen und vor tausenden von Jahren bei den klassischen Völkern Europas der Fall. Auch die orientalischen Völker Asiens haben uns Teile dramatischer Kunstübungen erhalten, welche sich noch auf diesem primitiven Niveau bewegen.

Bei den Griechen, wo die Feier des Gottes Dionysos durch die Priester aus zügellosen obszönen Spielen zu tiefernster weihevoller Betätigung erhoben und in den Tempelbezirk gezogen wurde, war der Raum vor dem Tempel des Gottes mit dem Altar die noch unfreie Skene. Von diesem Raume blieben jene übermütigen Darstellungen ausgeschlossen, die sich abseits, auf leichtem Gerüste vollführt, durch lange Zeit erhielten.

Bei den Römern war ein solcher Zusammenhang der szenischen Spiele mit dem religiösen Kultus nicht vorhanden und sie errichteten ihre Szene daher unabhängig von dem Göttertempel.

Die christlichen Völker des Abendlandes aber begannen ihre szenischen Spiele wieder an den geheiligten Stätten der Kirchen und Klöster und ihr Stoffgebiet war daher vorerst auch religiösen Inhalts.

Aus diesen Vorgängen aber kann man erkennen, daß die eigenartige Bereitung des Zuschauerraumes das spätere Element der Fürsorge für diese Feste und Spiele war.

Bei den Griechen mußten die Spiele erst aus dem Tempelbezirke auf den Markt gedrängt werden, ehe sie Gerüste für die Zuseher errichteten. Bei den Römern war lange Zeit durch Gesetze die Errichtung von bequemen Gerüsten für die Aufnahme der Zuseher noch verboten, als schon die Szene monumentale Gestalt gewonnen hatte und auch die mittelalterliche Mysterienbühne hatte schon eine vollkommen gefestigte Form der Szene erlangt, ehe noch irgend welche Zurüstungen für die Aufnahme der Zuseher gemacht waren. Der Zuschauerraum war also das spätere oder zweite Element für die Veranstaltung szenischer Spiele. Als man endlich eine Skene oder Bühne und einen Zuschauerraum besaß, waren beide noch von einander gesondert. Auch dieser Zustand dehnt sich über lange Zeiträume aus, bis endlich diese beiden Elemente vereinigt und aus diesem Zusammenschluß das Theater, sein charakteristischer Aufbau, das einheitliche Theaterbauwerk entstand.

Das Verfolgen dieser Entwicklung, welche ja nicht ausschließlich bauliche, von der allgemeinen Kultur eines Volkes loszulösende Erscheinungen umfaßt, ist in hohem Grade interessant und eine stattliche Reihe vornehmer Geister hat sich den Mühen, welche mit solchen Forschungen verbunden sind, mit nimmermüdem Fleiße unterzogen und die Dinge in ein helleres Licht gestellt. Vieles, was man auf Grund literarischer Überlieferungen fest begründet glaubte, wurde durch die Funde der Archäologen umgestürzt, Auslegungen, Meinungen durch Tatsachen erdrückt und zusammenhanglose Fragmente zu organischen Gebilden vereinigt. Man darf wohl sagen, daß gerade in der neuesten Zeit durch das Zusammenwirken der verschiedenen Wissenszweige es gelungen ist, auf Grund der Übereinstimmung von realen Fakten und Erkenntnissen im Geiste sich Gebilde aufzurichten, welchen Tatsachen und Erkenntnis nicht mehr widersprechen.

Für den Künstler sind in erster Linie die R e s u l t a t e von Interesse, weniger die Prozesse des Werdens, die Formen, welche aus demselben hervorgegangen, sind es, die zu ihm sprechen, die seine Vorstellungen

wecken und die ihn in raschem Fluge über die einzelnen Stadien hinübereilen lassen zu dem Ziele derselben, der vollen abgeschlossenen Erscheinung.

Vieles, was dem Forscher noch zur Vollendung eines Gebildes fehlt, wird von dem Künstler leicht ergänzt und als notwendiges Glied eingefügt, für welches jenem noch das Fundstück fehlt. Mag er jenen Teil des Gebildes vielleicht auch nicht bis ins kleinste Detail entsprechend geformt haben, so hat er doch einen wahrscheinlichen Organismus, ein Ganzes geschaffen, das lebensfähig ist. Und wenn auch die Forschung Einzelheiten hinterher genauer feststellt, so sind diese nicht mehr schwerwiegend genug, dem geschaffenen Gebilde Gewalt anzutun und es ganz umzuformen.

Diese Arbeit des Wiederaufbaues aus allseits sichergestellten Resten verbürgt also die Wahrscheinlichkeit, sie erfordert aber vor allem die Wesenserkenntnis derselben, aus welcher folgt, daß sie nur so und nicht anders in einem Gebilde erscheinen können, daß dieses nur so ein harmonisches künstlerisches Gebilde sein kann. Dies ist eine Arbeit, welche zwar logisch verfährt, wenngleich sie durch logische Schlüsse allein nicht zustande gebracht werden kann, da die Erfahrungen des Handwerks dabei eine große Rolle spielen. Bei der zusammenfassenden Schilderung von Bauwerken aus ihren Trümmern, über welche Jahrtausende dahingezogen, kommt es auf eine solche Wesenserkenntnis ganz besonders an und sie wird letzten Endes von einem Architekten besser verrichtet werden können, als beispielsweise von einem Philologen. Sie wird auch gewöhnlich von diesem verschmäht, weil sie für ihn geringeren Wert besitzt, da sie sich mehr an die Phantasie, welcher sie reale Bilder erweckt, als an den Verstand wendet, der ihn prüfen heißt.

Der Forscher wird daher vorausgegangen sein müssen, ehe der Bildner mit dieser Arbeit nachfolgen kann.

Bezüglich der antiken Theater, darf man wohl sagen, ist heute die Arbeit der Forscher bereits getan und ob auch gleich ihre Meinungen eine volle Übereinstimmung nicht zeigen, ja geradezu gegensätzliche Anschauungen über Vorgänge in demselben bestehen, so setzen sie doch den Bildner vollauf instand, eine Entscheidung, wenn auch nicht immer über strittige Vorgänge, so doch über den Gebrauch der Gebilde zu treffen, da die Erfahrungen seines Handwerks diese begründen und stützen.

Dies ist ganz besonders bei dem griechischen Theater der Fall.

In den nachfolgenden Kapiteln soll Einiges dazu beigetragen werden, das allgemeine Urteil über dasselbe zu klären.

Der immense Stoff, der eine ganze Bücherei füllen könnte, kann hier nur in allerknappester Weise behandelt werden und insbesondere nur in der Hinsicht, das Problem des Theaterbauwerkes in seinen Grundzügen festzustellen.

In sorglicher Bedachtnahme darauf und genau dem Entstehungsprozesse folgend, werden hienach die Teile vor dem Ganzen abgehandelt und das Ganze als Komplex derselben betrachtet werden müssen. Aus diesen Gesichtspunkten gliedert sich der Stoff in die historischen Betrachtungen der Szene, des Zuschauerraumes und des Aufbaues des Theaters. Diesem folgt eine parallele kritische Betrachtung der beiden Teile und des Ganzen und den Schluß soll ein Überblick der uns umgebenden Erscheinungsformen des Theaters bilden, zwecks einer Orientierung über den derzeitigen Stand des Theaterbaues und der Nachweis einer bestimmten Richtung, welche sich in dem Chaos der Theaterbauten dennoch erkennen läßt.

HISTORISCHES

ÜBER DIE

SZENE DES THEATERS.

A. Bei den Griechen.

B. Bei den Römern.

C. Im Mittelalter.

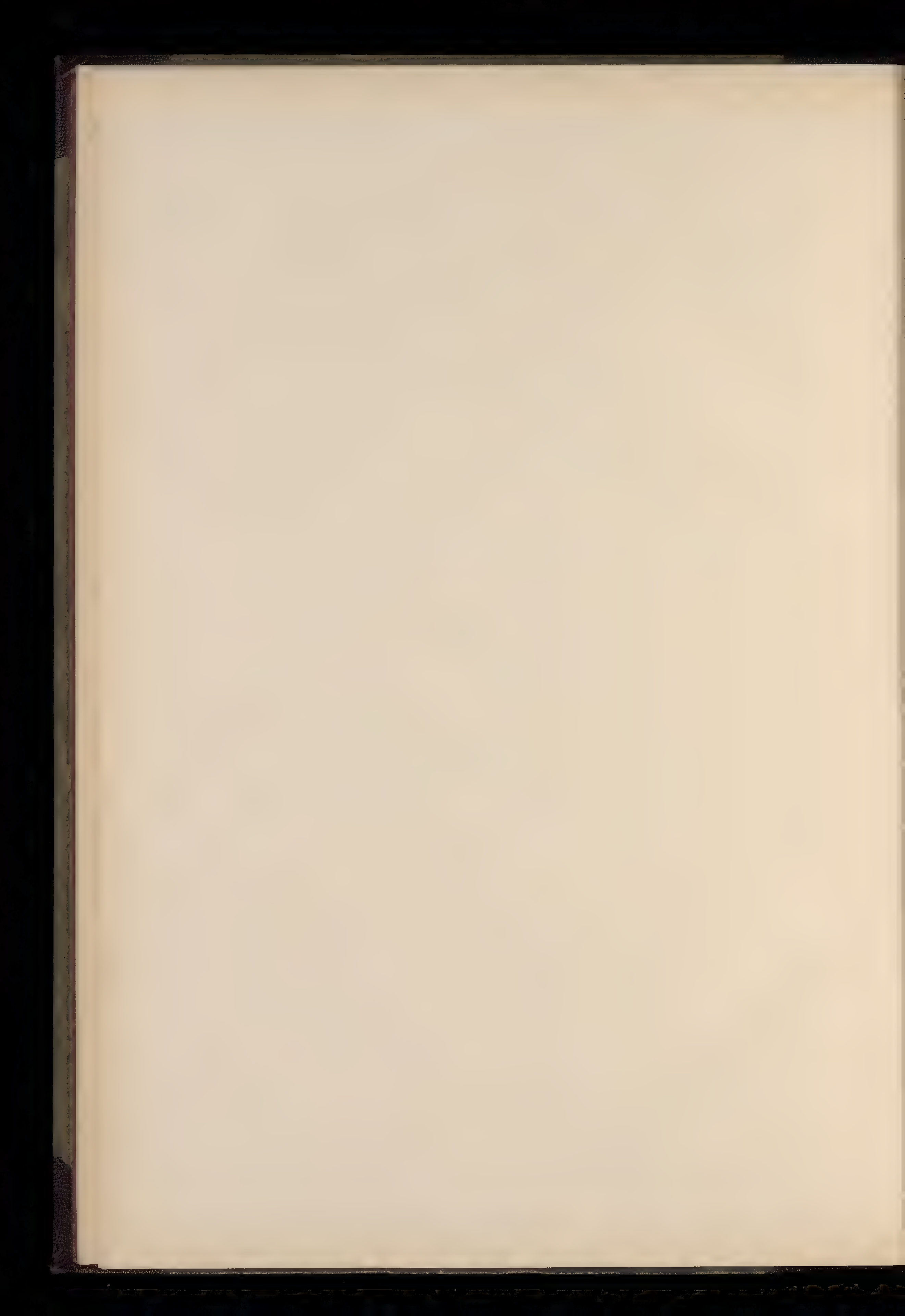
D. Zur Renaissancezeit in Italien.

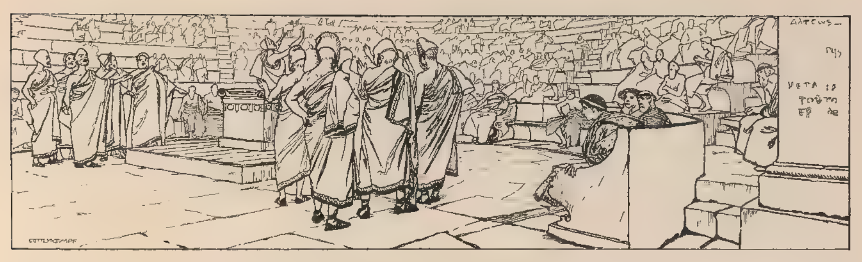
E. „ „ „ Frankreich.

F. „ „ „ Spanien.

G. „ „ „ England.

H. Entwicklung der Szene in Deutschland.





Skizze über die ersten Anfänge des Spieles in der Orchestra.

A. Entwicklung der Skene bei den Griechen.

DIE Verehrung des Dionysos, der Personifikation der immer neu zeugenden Naturkraft, des „Gottes der Naturwonne", nahm im Laufe der Jahrhunderte entsprechend dem Stande der allgemeinen Kultur der Stämme Klein-Asiens und Griechenlands sehr von einander abweichende Formen an.

Während einzelne derselben den Gott durch orgiastisches Treiben zu verehren meinten, wie dies anfänglich wohl allgemein, später sich aber zumeist nur noch bei der Landbevölkerung erhielt, verehrten die Städter denselben vor dem Tempel des Gottes in durch die Kunst veredelten Formen.

Dies schloß aber auch hier nicht aus, daß unter den Städtern die Anhänger ausgelassenster Sinnlichkeit das tolle Treiben weiterführten, und zwar noch in Zeiten, als die Dionysosfeste in den Städten bereits zu hoher künstlerischer und staatlicher Bedeutung gelangt waren und die obszönen Spiele und Tänze ihren Schauplatz außerhalb der Städte wählen mußten.

Diese Exzesse der Weinseligkeit und Sinnenlust, welche zu den zahmeren Sitten des öffentlichen Lebens in einem gewiß bedenklichen Kontraste standen, waren vielleicht die Ursache, daß deren Verüber ihr Gesicht mit Weinhefe bestrichen, um sich für das Alltagsleben unkenntlich zu machen, und gaben so Veranlassung zur Bildung der Masken.

Als die offiziellen ländlichen Dionysosfeste sich schon soweit abgeklärt hatten, daß sie zu dem Opfer auf dem Altare in geordneten Aufzügen erschienen, in welchen Amphoren Weines, Zweige immergrünen Epheus, ein prächtiger Ziegenbock, Körbe mit Feigen und der unvermeidliche Phallos mitgeführt wurden und mit geregelten Tänzen abschlossen, da waren die städtischen Dionysosfeste bereits in den Tempelbezirk eingezogen; die Teilnehmer an dem Aufzuge um den Altar erschienen in prächtigen Gewändern und mit kostbaren Gefäßen, Chorgesang mit Musik und ekstatische Tänze, sowie ein Satyrreigen bildeten die Nummern des Festprogrammes.

Obwohl diese Veranstaltungen feierlich und zum großen Teile von weihevoller Stimmung beherrscht waren, so übte doch der Anteil, welcher der Sinnlichkeit und der Schaulust dabei gewährt wurde, einen so mächtigen Zauber auf die Zuschauer aus, daß der enge Tempelbezirk bald die zahlreichen Teilnehmer nicht mehr fassen konnte, die um den runden Tanzplatz vor dem Portikus des Dionysostempels sich scharen sollten.

So war man in Athen bald genötigt, diese Festfeier außerhalb des Tempelbezirkes auf den nahen Marktplatz zu verlegen. Um den runden, geebneten Tanzplatz, die Orchestra, in deren Mitte der Altar stand, errichtete man Gerüste für die Zuseher, welche denselben aber nicht ganz umschlossen. Die kostbaren Gefäße, die prächtigen Gewänder, die Opfergeräte, welche in der Cella des Tempels aufbewahrt und in den Aufzügen verwendet wurden, waren vielleicht Ursache, daß die Vorbereitungen zuerst noch im Tempelbezirke erfolgten. Mit der reicheren Ausgestaltung des Festprogrammes mußten diese aber leicht Unzukömmlichkeiten für die dem Gott geweihte Stätte mit sich bringen, deren Vermeidung wünschenswert war und so der Anlaß wurde, diese Vorbereitungen in einer anderen, nahen Lokalität vorzunehmen. Damit ward aber die Opferhandlung des Priesters des Dionysos von dem im Tempelbezirke stehenden Tempel abgesondert. War die

Anordnung des Tanzplatzes und die Aufstellung des Altars auf demselben so getroffen, daß der aufragende Portikus des Tempels noch den Hintergrund für das Spiel abgeben konnte und der Aufzug des Priesters des Dionysos mit dem Opfer und den Opfergeräten aus dem Tempelbezirke erfolgte, so war noch eine lose Verbindung zwischen der Festfeier und dem Tempel vorhanden, die sich aber lösen mußte, als die Anlagen für die Zuschauer an Ausdehnung gewannen. So erfahren wir denn auch, daß die Zurüstungen endlich in einem großen Zelte, der „Skene", vorgenommen wurden, das anfänglich seitlich, später aber in dem von den Zuschauergerüsten freigelassenen Raume an der Peripherie des runden Tanzplatzes der „Orchestra" errichtet ward. Dem Priester des Dionysos wurde der vornehmste Platz in der ersten Reihe der Zuseher eingeräumt und der Altar oder die Thymele stand auf einem hohen Stufen in der Mitte der Orchestra.

Auf diesem Stufen war auch der Standort für den Chorführer oder den Flötenbläser und der „Dithyrambos", welcher die Schicksale des Gottes Dionysos besang, ward dort vorgetragen. Als Thespis den lyrischen Dithyramben eine dialogische Form gegeben hatte, stand der „Hypokritos" immer auf dem Stufen der Thymele.

Die früher erwähnten ungezügelten Spiele (Phliax), deren Mitwirkende sich mit übertriebenen Attributen der Zeugung schmückten und sonst mißgestaltet waren, deren zum Tierischen neigende Darstellungen und Späße zwar sehr belustigten, blieben aber von diesem Festplatze insolange ausgeschlossen, bis es dem in Athen wirkenden Phliasier Pratinas, einem Zeitgenossen Aischylos', gelang, die Neuschöpfung des Thespis auch auf diese ungezügelten Chöre zu übertragen.

Die dialogische Behandlung der Satyrchöre führte allgemach durch künstlerische Ausbildung zum Satyrdrama, welches dann, als man bei den Dionysosfesten drei Tragödien als Form eines Wettkampfes um einen Siegespreis der Dichter veranstaltete, als erheiternder Abschluß der Feier hinzugefügt wurde. Es erscheint damit gleichsam der Übergang von der gefühlserschütternden Tragik der ersteren zu der Lebensfreudigkeit, der „Naturwonne" hergestellt, deren ursprünglicher Inhalt die Dionysosfeier war.

Die vorgängige Abdrängung der ursprünglichen Satyrchöre von den offiziellen Dionysosfesten brachte es mit sich, daß sich dieselben in entfernteren Orten selbständig entwickelten und endlich für ihre Darstellungen auch eine eigene Bühne schufen, die in der späteren römischen ihre Monumentalform erlangte.

Sophokles hatte aus den dithyrambischen Chorgesängen, indem er mehr und mehr das dramatische Element in denselben zu verstärken suchte, dem ersten Schauspieler: „Protagonistes" den zweiten: „Dentragonistes" und den dritten: „Tetragonistes" hinzugefügt und damit das klassische Drama begründet. Diese Schöpfung durch Herstellung einer Handlung hatte für das Theaterbauwerk zur Folge, daß die anfängliche Stufe der Thymele eine Vergrößerung erfahren mußte, welche Raum für die dialogisierenden Schauspieler bot, in deren Aktionen der neben dem Altarstufen befindliche Chor zeitweilig einzugreifen hatte.

Diese vergrößerte Altarstufe — das Bema — war sonach die erste Bühne in der Orchestra des griechischen Theaters.

Die Handlungen, welche nun dem Dithyrambos, der, wie erwähnt, zuerst nur die Schicksale des Gottes Dionysos besang, folgten, wurden von den Dichtern später auch aus anderen Mythenkreisen entnommen. Bei ihren Darstellungen war das Auftreten einer Göttergestalt des Dionysos oder eines anderen Olympiers unvermeidlich. Die Kenntlichmachung der Göttlichkeit an dem Träger einer solchen Rolle forderte es, ihn über die Darsteller der Menschen zu erheben, gleichviel ob derselbe auf dem Boden der Orchestra einherschritt, um auf das Bema zu gelangen, oder ob er auf dem Bema stand; in beiden Fällen mußte er die Personen des Chors in der Orchestra oder die Schauspieler auf dem Bema überragen.

Dies führte zur Vergrößerung der menschlichen Gestalt durch Kothurn und Onkos. Allgemach wurden diese Mittel auch auf Könige und Heroen angewendet.

Die Benutzung des Altars in der Mitte der Orchestra zu dem Opfer, die damit verbundenen Handleistungen, das abfließende Blut des Opfertieres, die Brandreste und deren Beseitigung, dies waren Dinge, welche sich sowohl für die kyklischen Tänze, wie für die glatte Abwicklung des dramatischen Spieles auf dem Bema als hinderlich erweisen mußten.

Wenn auch durch die Anlegung eines unterirdischen Ganges von der Skene zur Orchestramitte viel des Störenden beseitigt werden konnte, wie dies in einzelnen Theatern ausgeführt wurde, so mag doch die Erwägung, daß durch die Entfernung des Altars aus der Mitte der Orchestra eine noch weiter reichende Verbesserung erzielt werde, dazu beigetragen haben, den Altar oder die Thymele oder in anderen Dramen ein Grabmal, außerhalb der Peripherie der Orchestra vor der Skene zu errichten.

Die Dichter, welche auch als Schauspieler auftraten und sich erfinderisch in allen Dingen, die sich auf die Verbesserung der skenischen Mittel bezogen, erwiesen, erlangten bei dieser Verlegung des Spieles aus der Orchestramitte den Vorteil, neue dekorative Behelfe zu verwenden, die vorher nicht gut möglich waren.

Mit dieser Neuerung, welche die Vorderwand der Skene zum unmittelbaren Hintergrunde des Spieles machte, war aber nicht nur die dekorative Ausgestaltung der Skene ermöglicht, sondern auch eine große Erleichterung des Spieles selbst, da die einziehenden Chöre, die auftretenden Schauspieler einen viel kürzeren Weg zum Spielplatze zurückzulegen hatten als zur Orchestramitte, sonach ein rascheres Eingreifen in die Handlung möglich war und die Skene überdies noch gestattete, Personen in der Höhe, auf dem Dache derselben auftreten zu lassen.

Die Skene, ein langgestrecktes Zelt, oder die Kostümbude aus Leinwand und Holz konstruiert, das zwischen die Flügel des Theatron außer die Peripherie der Orchestra gestellt ward, ließ Zwischenräume, die Parodoï frei, welche sowohl dem Eintritte der Zuschauer ins Theater, als auch dem Einzuge der Chöre und der Spieler dienten.

Vorerst hatte die Skene an der Vorderwand gegen die Orchestra keine Öffnungen. Bethe* stellt fest, daß dieser Zustand bis 458 v. Chr. andauerte. Unterblieb dies, weil die der Skene vorgestellte oder auf der Skenenwand gemalte Dekoration die Anbringung von Türen nicht tunlich erscheinen ließ, oder weil die Konvention den Einzug des Chores und der Spieler durch die Parodos verlangte, ist nicht zu entscheiden. Die Konvention übte aber dennoch eine strenge Herrschaft über die Dichtung und Darstellung aus, so z. B. war das Auftreten und Abgehen der Personen von oder nach einer bestimmten Seite bezeichnend für ihre Rolle.

In dem Dionysostheater zu Athen sahen die Zuschauer rechts nach der Stadt, links nach der Landschaft und diese beiden Richtungen waren für die auftretenden Personen bezeichnend, ob sie von der Heimat oder der Fremde kamen oder dahin abgingen. Auch die Dichter hatten hiemit zu rechnen.

Die reicher entwickelte Handlung, die Unzukömmlichkeiten des Auftretens durch die Parodoï für die Schauspieler, die Einbeziehung von Vorgängen, welche nicht ausschließlich dem Mythos angehörten, führten zur Ausgestaltung der Skenenwand. So erhielten sie denn Türen, durch welche das Auftreten und Abgehen der Schauspieler zweckentsprechender wurde.

Allein auch in dekorativer Hinsicht erhielt die Skenenwand eine reichere Ausbildung, für welche die Chorregie nicht nur sorgte, sondern von Fall zu Fall wetteiferte.

Die Dionysosfeste blieben Kultusfeste und die dramatischen Darstellungen waren Teile derselben.

Die Stoffe, früher dem Mythos entnommen, gewannen später größere Freiheit.

Für diese Dramen war ebenso der Tempel ein Dekorations-Requisit, wie die Erscheinung der Götter für die Handlung.

Die Götter traten in früher Zeit auf demselben Spielplatze mit den Menschen auf. Konnte durch die Herstellung der Türen dieses Auftreten zu einem unmittelbaren gemacht werden, so fand dieses bald eine weitere Ausbildung durch Einführung der „Mechane“ oder des „Geranos“, wahrscheinlich eines Krahnes mit beweglichem Ausleger, welcher gestattete, die Götter in der Höhe zu zeigen und auf den Spielplatz herabzulassen.

Ob diese Mechane in der Skene links oder hinter derselben aufgestellt war, ist nicht vollkommen sichergestellt, jedenfalls ward sie möglichst verborgen, wichtiger ist, daß man auch Personen auf dem Dache der Skene auftreten ließ, die entweder von der Höhe einer Warte nach der Ferne auszuschauen oder sonstwie auf einem höheren Platze zu spielen hatten.

Bald begnügte man sich nicht mehr mit dem freien Spielplatze vor der Skene, die Anbringung der Türen gestattete, wenn auch in sehr beschränkter Weise, einen Blick auf Vorgänge im Innern des Tempels oder des Hauses.

Man führte das „Ekkyklema“ ein, eine auf einem beweglichen Podium im Innern der Skene errichtete, mit leichten Wänden allseitig abgeschlossene Bühne, auf welcher eine oder wenige Personen Raum hatten. Ob die Öffnungen hiefür Türen von größerer Breite waren, läßt sich nicht feststellen, bei den gemauerten Skenen war dies nicht der Fall, aber es wäre nicht ausgeschlossen, daß das Ekkyklema bloß in der Zeit der hölzernen Skenengebäude benutzt wurde.

---

* Bethe. Prolegomena zur Geschichte des Theaters im Altertum, Leipzig 1896.

Wie diese Öffnungen abgeschlossen waren, ob durch verschiebbare Dekorationswände oder Katablemata, läßt sich kaum endgiltig entscheiden; nachdem aber Teppiche, Vorhänge in den Raumteilungen der Wohnhäuser jener Zeit eine große Rolle spielten, so ist ein ähnlicher Abschluß wahrscheinlich.

Nach Aufstellung eines lebenden Bildes oder einer Szene in dem Ekkyklema und Wegziehen des Verschlusses in der Skenenwand ließ sich dasselbe leicht bis an die Öffnung heranschieben. Hiezu sind keineswegs mehrere Pferdekräfte nötig, wie E. Reisch glaubt*, eine geringe Neigung des Fußbodens mußte dieses Verschieben allein schon sehr erleichtern, ganz abgesehen von anderen Mitteln.

Außer den dramatischen Agonen verblieben die lyrischen Chöre, kyklischen Tänze in der Orchestra Programmpunkte der Dionysosfeste. Der Flötenbläser hatte dabei seinen Stand auf dem Stylobat der Thymele.

Ob der Opferaltar nicht auch aus der Mitte der Orchestra entfernt und nahe der Skene errichtet wurde, ist ungewiß, fast möchte man dies schließen, da der von W. Dörpfeld in den Mitteilungen des kaiserlichen deutschen Archäologischen Institutes zu Athen erwähnte unterirdische Gang, welcher von dem mittleren Raume der Kostümbude bis in die Mitte der Orchestra führte und unzweifelhaft griechischen Ursprunges ist, in späteren Theatern fehlt.

Es ist kein Zweifel, daß dieser unterirdische Gang entfallen konnte, wenn der Altar unmittelbar vor oder neben der Skene stand, es wurden auch Altäre nächst den Parodoï in dem Theater von Megalopolis aufgefunden, allein eine unbestrittene Erklärung für diese verlassene Einrichtung gibt es bis jetzt nicht.

Mit der Verlegung des Platzes der dramatischen Spiele vor die Front der Skene war auch die Ausstattung derselben mit Dekorationsobjekten fortgeschritten. Dieselben trugen durchaus künstlerisches Gepräge und waren oft von bedeutender Größe. Allein einen künstlerischen Abschluß an den Seiten fanden sie nicht und daher mögen solche Dekorationsobjekte den Zuschauern Einblick in interne skenische Vorgänge gestattet haben, die recht unliebsam die Illusion störten.

Das Erscheinen der Götter mittelst der Mechane oder dem Geranos hatte etwas sehr Mißliches und regte die Spötter an. Der Schauspieler hing an dem Seile „wie eine Feige", die Mechane knarrte bei ihrer Bewegung und wenn diese Einrichtung noch dazu an einer Seite, an der linkseitigen Parodos, jener Seite, von welcher man aus der Ferne kam, stand, so mußte jenen zunächst sitzenden Zuschauern die Illusion stark beeinträchtigt werden. Dies konnte allerdings, etwa durch die Einschließung der Maschinen in ein Bauobjekt, verbessert werden, aber nicht bedeutend. War aber einmal das Bauobjekt vorhanden, so konnte man bald darauf verfallen, die Mechane zu entbehren. Die Einführung von Seilzügen zu Flugwerken war hiedurch ermöglicht.

Auch die Verwendung größerer Vorhänge zum Abschlusse des Spielplatzes konnte gleichzeitig mit der Aufstellung seitlicher Bauobjekte erfolgen.

Wie diese Neuerungen zeitlich einander folgten und wie sie sich zusammenfügten und zu dem Skenengebäude der hellenistischen Periode führten, soll der geringen Sicherheit solcher Kombinationen wegen nicht weiter erörtert werden. Allein, sehr wahrscheinlich ist, als man die Mechane für die Göttererscheinungen durch eine Flugvorrichtung ersetzte, daß man auch die Paraskenien dafür errichtete, vielleicht erst noch abgesondert von der Skene, später aber dieselben dem Skenengebäude seitlich angliederte.

Bevor diese Neuerungen sich zu einem einheitlichen baulichen Objekte zusammenschlossen, war die mise en scène der attischen Periode der unserer Zirkuskomödien nicht unähnlich, wenngleich alle verwendeten Dekorationsstücke von hoher künstlerischer Vollendung sein mochten.

Mit der dramatischen Dichtung jener Periode verglichen, die sich auf einer so hohen Stufe der Entwicklung befand, war dieses ihr Rüstzeug noch sehr unvollkommen geblieben.

Wie lange die Periode gedauert, in welcher durch allmähliches Aneinandergliedern der technischen Einrichtungen des Theaters die Umwandlung der bisher eigentlich bühnenlosen Skene gedauert, wird von Bethe ** in überzeugender Weise festgestellt.

Die Dauer der attischen Periode schließt danach mit dem Jahre 427 v. Chr. „Im Jahre 427 oder 426 ist also die erste Bühne errichtet."

Ich habe schon früher erwähnt, daß bei dem Orchestraspiele eine Altarstufe, ein Bema, der Stylobat eines Grabmals, eine rudimentäre Bühne vorstellt, daß dieselbe mit der Skene noch in keiner unmittelbaren baulichen Verbindung stand, auch keine Plattform vor derselben hergestellt war, auf welcher alle Darsteller gespielt hätten.

* „Das griechische Theater" — W. Dörpfeld und E. Reisch 1896.

** Bethe, Prolegomena XI, pag. 204.

Es charakterisiert also die Skene der ersten Periode, das Spiel in der Orchestra ohne Bühne, wenn man von dem Bema absieht.

Es wäre nun zu zeigen, daß die Errichtung der Bühne, der hohen Bühne oder des Logeion die notwendige Folge der bis zum letzten Viertel des V. Jahrhunderts getroffenen Veränderungen bei den skenischen Spielen sein mußte. Mit den Paraskenien, welche den Spielplatz vor der Skene seitlich begrenzten, war die Bewegung der Göttergestalten mittelst Mechane oder Geranos außer Gebrauch gekommen. Es liegt so nahe, daß bei dem seefahrenden Volke der Griechen auch jene technischen Einrichtungen von ihren Schiffen, womit sie Lasten vom Lande an den Bord und von diesem an das Ufer bewegten, Segel aufzogen und verschoben, Anwendung auf die Theatereinrichtungen gewonnen haben, daß man sich unter der Erfindung der Flugmaschine und der Erfindung des beweglichen Theatervorhanges nichts Allzurätselhaftes vorstellen muß, die Anwendung von Seilzügen mit Winde und Rollen, deren Unterbringung die Paraskenien ermöglichten, genügte hiefür vollkommen.

Es gibt aber auch einige Theater der hellenistischen Periode, welche für diese Einrichtungen die Anfügung der Paraskenen an das Skenenhaus nicht aufweisen und die sich mit einfacheren Mitteln behalfen.

Diese neuen Einrichtungen mußten also meiner Meinung nach zur Herstellung einer hohen Bühne führen.

Ich fasse die Konsequenzen der einzelnen Umwandlungen in folgende Punkte zusammen:

1. Die Veränderung in der Bewegung der Göttergestalten durch neue Einrichtungen führte zur Herstellung der Paraskenien.
2. Das Herabschweben der Götter vor die Front des Skenenhauses in die Orchestra bedingte, daß die Paraskenien mindestens um die Tiefe des Spielplatzes der Schauspieler vor dieselbe vortraten.
3. Mit diesen Paraskenien war die Möglichkeit der Verwendung eines die Skenenfront abschließenden Vorhanges gegeben.
4. Die Einführung des Vorhanges mußte Anlaß zur Erhöhung des Spielplatzes der Schauspieler geben.
5. Der Zu- und Abgang des lyrischen Chores, der Virtuosen und der Rhetoren aus dem Skenengebäude bedang, diesen Spielplatz 3 *m* bis zirka 4 *m* über die Orchestra zu legen.
6. Der Spielplatz konnte aus Gründen der Sichtbarkeit der Darsteller nur eine geringe Tiefe besitzen.
7. Eine hohe Rückwand der Skene wurde notwendig.

Ad 1. Während der Zeit, als man zur Erscheinung von Personen in der Höhe, selbst über dem Dache des Garderobehauses sich des Geranos oder der Mechane bedient haben konnte, ohne daß eine Änderung des einfachen Skenenhauses notwendig war, verlangte die Einführung von Seilzügen zur Flugbewegung wenigstens ein seitliches hohes Gerüst.

Seine Stelle war durch langen Gebrauch links von den Zuschauern, wie Robert nachweist, durch die Mechane im Dionysostheater zu Athen schon vorgezeichnet.

Es ist wohl selbstverständlich, daß diese Apparate den Zuschauern nicht auf einem schwanken Gerüste gezeigt werden konnten, bei einem Volke, wo jedes Ding in eine Kunstform gehüllt war; man brachte sie also in einem Bauobjekte unter, das entweder sich an die Seite des Skenenhauses anschloß oder abseits von demselben stand.

Diese Verschiedenheit der Installation war bestimmend für die zwei differenten Formen der Skene in späterer Zeit, wie sich in der Folge zeigen wird.

Es ist selbstverständlich, daß da, wo man das den Apparat umschließende Objekt an die Seite der Skene angliederte, man schon aus rein ästhetischen Gründen genötigt war, die Baulichkeit symmetrisch auszuführen.

Diese flankierenden Bauobjekte mußten von größerer Höhe sein, da auch, wenn die Personen in dem Luftraume über der Skene erschienen, sie noch über denjenigen, welche wie im „Orestes“ des Euripides auf dem Dache standen, höher schwebend erscheinen mußten.

Hiemit waren die die Skene überragenden Seitenbauten, die Paraskenien, gegeben.

Ad 2. Die mit den Flugwerken erscheinenden Götter wurden aber auf den Spielplatz herabgelassen oder von demselben gehoben (Fahrt der Medea, Bellerophon etc.); da sich derselbe vor der Frontwand der Skene befand, so mußten die Apparate vor der Ebene dieser Frontwand in den seitlichen Bauten untergebracht sein, das heißt, die Paraskenien mußten soweit vor diese Frontwand vortreten, als es der Spielplatz erforderte. Die Paraskenien mußten also entweder seitliche Risalitbauten sein oder seitliche, vor der Fluchtlinie der Skenenfront stehende Bauten.

Ad 3. Durch die Risalite ward das Skenenbild erst eingerahmt. Dieselben bildeten zugleich jene festen Teile, an welche sich ein Vorhang anschließen konnte und von denen aus er sich bewegen ließ.

Ad 4. So lange keine Paraskenien oder ihre Stelle vertretenden Seitenbauten vorhanden waren, hätte man einen Vorhang für den freien Spielplatz nur verwenden können, wenn man denselben auf drei Seiten anbrachte. Hiefür wären aber mindestens zwei feste Eckpunkte, Ständer oder sonstwie geartete Befestigungsobjekte notwendig geworden, welche aber nur störend für das gute Sehen des dramatischen Vorganges gewesen wären, auch wenn man annimmt, daß alle drei Seiten des Vorhanges entfernt worden wären.

An ein Hochziehen vor Beginn des Spieles war dabei gewiß nicht zu denken, ebensowenig an ein Herablassen, weil dann dieser Vorhang als regelloser, mächtiger Bausch um den Spielplatz herum gelegen wäre. Es hätte sich also ein Zurseiteziehen als notwendig herausgestellt, aber diese seitlich zusammengeschobenen Vorhangmassen hätten die allseitige Sichtbarkeit des skenischen Vorganges vielleicht ebenfalls gestört. Diese Umstände können als Gründe angesehen werden, daß zur Zeit, als man auf dem Planum der Orchestra vor der Skene spielte, die Verwendung eines großen Vorhanges ausgeschlossen war.

Als die Paraskenien den Spielplatz seitlich begrenzten, waren solche Befestigungspunkte naturgemäß gegeben und es frägt sich nur, ob bei seiner Anwendung der Spielplatz noch das Planum der Orchestra bleiben konnte.

Das Herablassen des Vorhanges ist auch bei Vorhandensein der Paraskenien dann ausgeschlossen, wenn der Spielplatz das Planum der Orchestra war, weil der ganze Vorhang vor dem Spielplatze gelegen wäre; es bleiben sonach nur zwei Bewegungsarten übrig, die eingehender zu betrachten sind.

Die erste derselben ist das glatte Hochziehen, denn ein Aufrollen wird wohl niemand behaupten, noch erweisen können.

Wie groß mußte ein solcher Vorhang sein und wie hoch mußte derselbe eventuell aufgezogen werden?

Das Skenenhaus wollen wir mit einer ganz geringen Höhe annehmen, wenngleich die künstlerische Ausgestaltung des mittleren Teiles der Front zu einem Tempel oder Palaste auf eine größere Höhe schließen läßt. Immerhin wird die Skene bis zum Dachfirst mindestens 4·00 *m* hoch angenommen werden müssen und da auf derselben zeitweilig Personen standen, so ist für diese noch ein Maß von 1·75 *m* anzunehmen.

Da aber von den oberen Plätzen des Theaters über diesen Vorhang bei nicht genügender Höhe die Vorgänge innerhalb desselben gesehen worden wären, so muß man für denselben wohl eine Mehrhöhe von mindestens 0·50 *m* annehmen.

Nun hätte ein solcher aufgehängter Vorhang eine Länge von 15·00 bis 20·00 *m* besessen und seine Einsenkung in der Mitte würde daher mindestens 0·50 *m* betragen haben, dieses ist noch zuzuschlagen. Sonach ergibt sich für einen solchen Vorhang eine Minimalhöhe von 6·75 *m* bei einer Breite von 15·00 *m* bis 20·00 *m*, also ein Segel von 100^2 *m* bis 135 m^2. Dieses Segel mußte man aber nicht bloß 6·75 *m* hochziehen, damit die Zuschauer in den oberen Reihen des Theatron noch unter dem Saume alles sahen, sondern um mindestens 0·50 *m* höher und da über den auf dem Dache stehenden Personen noch Götter, wie im „Orestes", sichtbar wurden, wegen der notwendigen Zwischenabstände noch um mindestens 3·00 höher ziehen. Dies gibt eine Minimaldistanz für den Saum des Vorhanges vom Boden von 10·25 *m* und hiezu noch die Höhe desselben mit mindestens 6·75 *m*, gibt eine Höhe der Aufhängepunkte, eventuell der Paraskenien von mindestens 17·00 *m*.

Die Unwahrscheinlichkeit allein, ein solches Segel von 100 m^2 bis 135 m^2 in dieser Höhe über dem Spielplatze ruhig hängend zu erhalten, dürfte genügen, jedermann zu überzeugen, daß das glatte Hochziehen des Vorhanges als ausgeschlossen zu betrachten ist.

Sonach bliebe nur das seitliche Verschieben desselben übrig. Für dasselbe kommen folgende Umstände in Betracht. Es mußte über die ganze Skenenweite ein Tragseil gespannt sein. Dieses Seil mußte in der Mitte einen Fixpunkt haben für ein zweites Seil, an welchem die Vorhanghälften aufgefädelt und zum Durchziehen der Zugschnüre geeignet war. Diese Seile blieben während des Spieles sichtbar und daher war ihre Höhenlage bedingt durch die Höhenausmessungen, welche das skenische Spiel erforderte.

Diese Seilzüge, sicherlich das obere Tragseil mit dem Aufhängepunkte in der Mitte, forderten zu einer Maskierung oder einfacheren Dekorierung heraus und damit erhält das skenische Bild einen oberen Abschluß.

Andeutungen, welche für diese Ansicht sprechen, finden sich auf den Vasenbildern (British Museum IV. F. 189., Vases Hamilton III. 17, u. a. m.) und auf pompejanischen Wandgemälden.

Ob diese Vorhanghälften vom Innern der Paraskenien aus bewegt wurden, oder sichtbar von Britanen, kann außer Betracht bleiben.

Viel wichtiger ist aber die unvermeidliche Senkung des Vorhanges in der Mitte, welche, wenn der Vorhang den Spielplatz auch unten abschloß, auf dem Sandboden bei jeder Bewegung schleifte, oder wenn sein Saum ein gut Teil über dem Boden des Orchesters abstand, seinen Zweck nicht erfüllte, da man unter ihm auf den Spielplatz sah.

In der „Andromeda" in den „Hiketiden" war die Voraufstellung des Bildes der ersten Szene notwendig* und es ist nicht denkbar, daß man durch eine solche Anordnung den Zuschauern den komischen Anblick des Fußwirrwarrs bei der Vorbereitung dieser Szenen geboten hätte. Dies konnte nur vermieden werden, wenn der Vorhang auch nach unten abschloß und dies war nur möglich, wenn der Spielplatz über das Niveau der Orchestra erhöht wurde.

Durch solche Erhöhung wurde auch noch eine zweite Abgrenzung des Spielplatzes geschaffen, die bei Einführung des Vorhanges sich als notwendig erweisen mußte.

Bei dem seitlichen Verschieben des Vorhanges ist die Bewegung des Saumes nicht so fixiert wie an der oberen Kante an dem Seile; seine Bewegung, wenn kein erhöhter Spielplatz vorhanden war, erfolgte auf dem Orchestraboden und bei der größeren Faltenbildung nach der Breite am Saume, sie war daher nach der Tiefe des Spielplatzes nicht begrenzt und konnte vielfach störend sein; in jedem Falle aber erforderte sie ein weiteres Vorspringen der Paraskenienrisalite vor der Wand der Skene, was wieder die Sichtbarkeit der Vorgänge auf dem Spielplatze für die seitlichen Zuschauer am Theatron beeinträchtigen konnte. Diese Umstände mußten daher aus rein technischen Gründen, praktischen Bedürfnissen, zur Erhöhung des Spielplatzes führen.

Ad 5. Es wird von einigen Autoren, insbesondere von Bethe** angenommen, daß es in den griechischen Theatern, von welchen hier die Rede ist, eine niedere Bühne, etwa einen um mehrere Stufen erhöhten Spielplatz vor der Skene gab. Diese Annahme wurde schon von W. Dörpfeld, wenn auch aus ganz anderen Gründen als den meinen, widerlegt, es sei mir daher gestattet, hierüber noch einige Worte zu sagen.

Die Annahme eines solchen Spielplatzes von geringer Höhe vor dem Skenenhause ist nur dann zulässig, wenn dieses kein Parterregeschoß hatte, in welchem sich die Choreuten etc. für das Spiel vorbereiteten. Solcher Skenengebäude hat man aber gar keine aufgefunden. E. A. Gardner, welcher dieselbe durch die Stylobatmauer des Portikus des Thersilion bei dem Theater von Megalopolis als bewiesen erachtete, hat sich hierin auch getäuscht, wie ich später bei Besprechung dieses Theaters zeigen werde, allein nichtsdestoweniger muß zugegeben werden, daß gerade in dem Theater von Megalopolis ein Theater vorhanden ist, in welchem eine niederere Bühne als anderswo vorhanden sein konnte.

Wenn aber von einer Skene, bei welcher ein Parterregeschoß nachweisbar vorhanden war, eine niedere Bühne vorgelegt worden wäre, so wäre dies für die Zwecke der musischen Chöre, Virtuosen und Rhetoren sofort unbrauchbar geworden.

Dies konnte allfalls in den Theatern der attischen Periode gemacht werden, wo die Skene einer besonderen Beschränkung in ihrer Höhe nicht unterlag, nicht aber in den Theatern der hellenistischen Periode, für welche die Beschränkung der Höhe des Untergeschosses sich als notwendig ergab; allein, sowohl im ersteren wie im letzteren Falle würde dennoch durch einen mehrere Stufen hoch gelegenen Spielplatz der Skene deren Höhe um die Höhe des Plateaus verringert worden sein und da der Fußboden im Innern notwendigerweise höher gelegt werden mußte, so mußte man vielleicht auch die Skene erhöhen. Wenn man später die Skene in den hellenistischen Typus überführen wollte, hätte man dieses Plateau wieder entfernen, den Fußboden im Innern tieferlegen und die Höhe der Skene wieder herabmindern müssen. Diese Annahme eines nur um einige Stufen über das Niveau der Orchestra erhöhten Spielplatzes hätte also mehrmalige Veränderungen an der Skene herbeigeführt, deren Spuren gewiß an den Skenenbauten jener Theater der hellenistischen Periode, deren Hauptteile zuverlässig aus der früheren Periode stammen, hätten wahrgenommen werden müssen.

Für diese Umwandlungen, welche ganz bedeutende genannt werden müssen, finden sich aber in den Theaterruinen nirgends Spuren, trotzdem für viel unbedeutendere Veränderungen solche festgestellt sind. Jedenfalls würden aber durch eine geringe Höherlegung des Spielplatzes, welcher die Höherlegung des Fußbodens der Skene zur Folge hatte, vielleicht nicht nur die Türen ungangbar, sondern auch die Räume für die Schauspieler, Chöre und Tänzer ihre frühere Brauchbarkeit verloren haben.

---

* Bethe, Prolegomena, X, pag. 194.

** Bethe, Prolegomena zur Geschichte des Theaters im Altertum. XI, pag. 205—229.

Es war also nicht bloß ökonomischer, sondern allen hiebei in Betracht kommenden Zwecken dienlicher, den Spielplatz gleich hoch zu legen, daß das Skenenhaus für diejenigen Personen, welche außer den dramatischen Agonen, die anderen Nummern des dionysischen Festprogramms auszuführen hatten, als: Flötenbläser, Virtuosen, Tänzer etc. in seinen unteren Räumen benützbar blieb. Diese Vorteile gewährte eine höhere Bühne, die Herstellung des Logeion oder Proskenion mit 3·00 *m* bis 4·00 *m* Höhe über dem Planum der Orchestra.

Mit dieser wurden die tragischen oder satyrischen Agone von den anderen orchestischen Spielen abgesondert und dies gab wieder Anlaß zur Umwandlung des Chores für die dramatischen Darstellungen.

Zog früher der Chor durch die Parodos ein, so sonderte man nunmehr den Weg, welchen er früher mit den zuströmenden Zuschauern gemein hatte, davon ab, indem man Rampen oder Stufenanlagen längs der Parodos machte, über welche er auf den Spielplatz gelangte. (Dionysos-Theater zu Athen, Epidauros, Eretria, Magnesia a. M., Oropos, Sikyon etc.)

Die Deutung von Szenen aus den Tragödien durch die Philologen, welche das mühsame Ansteigen, Emporklimmen von Personen auf den Spielplatz oder das Herabkommen derselben sich nur durch solche vorgelegte Stufen erklären konnten, hat hier Bethe* zur Erfindung eines Spielplatzes von nur geringer Höhenlage über der Orchestra verführt.

Das Proskenion, das Logeion, welches man vor dem Skenengebäude errichtete, konnte aber keine geschlossene Mauer sein, weil eine solche die Kommunikation aus der Skene zur Orchestra verhindert und überdies Luft und Licht von der Orchestraseite in diesem der Skene vorgebauten Raume vollständig abgesperrt hätte, es mußte also eine durchbrochene Wand sein, die während des dramatischen Agon geschlossen war oder geschlossen werden konnte, denn der Raum war unter dem Podium für das Spiel selbst gut zu gebrauchen (charonische Stiege etc.), ihr Inhalt mußte aber den Zuschauern verborgen bleiben.

Diesem wechselnden Bedürfnisse mag sicherlich vorerst eine provisorische Konstruktion gedient haben, aber wenn dies auch nicht der Fall gewesen wäre, so entsprach demselben eine Reihe von Vertikalstützen, welche das Gebälke des Podiums trugen, am besten, deren Zwischenräume konnten mit „Pinakes“, Tafeln, die aus hölzernen mit Leinwand überspannten Rahmen oder aus Brettern gebildet waren, durch Einsetzen geschlossen, durch Entfernen für Licht und Luft und den Verkehr der Personen aus dem Parterregeschoße freigemacht werden.

Für den Architekten ist es auch klar, daß, wenn kein zwingender Grund vorhanden war, eine ungleiche Austeilung der Stützen zu machen, ihre Anordnung eine regelmäßige und sonach für gleichgroße Pinakes passende war. Der Spielplatz mußte sonach aus rein praktischen Erwägungen ein auf Stützen hochliegendes Podium sein.

Ad 6. Aus diesem der Skene vorgesetzten Proskenion und den dasselbe flankierenden Paraskenien ergaben sich drei Beziehungen zu dem Theatron, welche für dasselbe von der größten Wichtigkeit sind. Eine vollkommene Lösung dieser technischen Einrichtungen wird wohl schwerlich auf den ersten Streich gelungen und wie immer die Erfahrung die große Lehrmeisterin gewesen sein, welche dieselbe vermittelte. Für diese Anschauung der Sache geben die aufgedeckten Ruinen mehrere Belege.

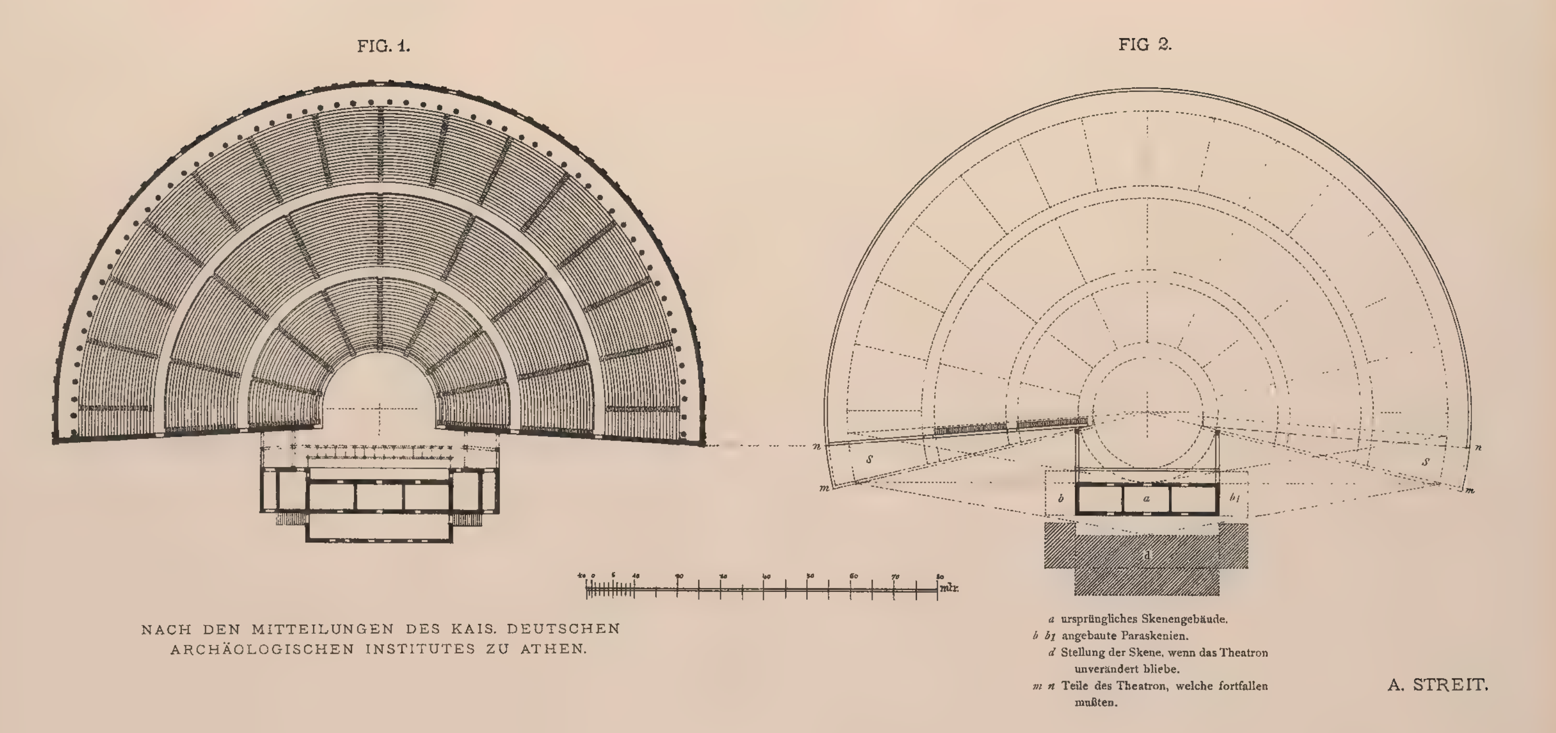
Da das Theatron etwas Gegebenes war und das einfache Skenenhaus an der Peripherie der Orchestra stand, so ist es nicht bloße Voraussetzung, sondern Notwendigkeit, daß die Zuschauer auch an den Flügeln des Theatron den Spielplatz mußten übersehen können. Diese erste Beziehung der Übersicht des Spielplatzes vom Theatron kam mit der Errichtung der seitlichen Paraskenien zuerst in Frage. Die vorspringenden Risalite, wenn sie an das feststehende unveränderte Skenenhaus angefügt wurden, beeinträchtigten die Übersicht von den Seiten und es mußte bei deren Errichtung daher eine Lösung gesucht werden, wodurch die Sichtbarkeit für die seitlichen Plätze gewahrt blieb. Diese ließ sich auf zweierlei Weise finden, entweder daß man die Flügel des Theatron einzog oder verkürzte, wenn das Skenenhaus an derselben Stelle verbleiben mußte, oder daß man das Skenenhaus von der Peripherie der Orchestra weiter entfernt aufführte, wenn die Flügel des Theatron nicht umgeändert wurden.

Für die eine wie für die andere Lösung werden lokale Verhältnisse, die zur Verfügung stehenden Mittel, sowie die genaue Kenntnis der Spielvorgänge maßgebend gewesen sein. Interessant ist es, zu beobachten, daß für beide Lösungen die aufgedeckten Ruinen Zeugnis ablegen.

---

* Prolegomena zur Geschichte des Theaters im Altertum. Erich Bethe, Leipzig, 1896.

THEATER ZU TRALLES.



NACH DEN MITTEILUNGEN DES KAIS. DEUTSCHEN ARCHÄOLOGISCHEN INSTITUTES ZU ATHEN.

a ursprüngliches Skenengebäude.
b b1 angebaute Paraskenien.
d Stellung der Skene, wenn das Theatron unverändert bliebe.
m n Teile des Theatron, welche fortfallen mußten.

A. STREIT.

AUS DER K. K. HOF- UND STAATSDRUCKEREI



Wurden die Flügel des Theatron eingezogen, so mußten die Sitzstufenkeile, welche an den Stützmauern lagen, wenn anders die Einteilung der übrigen Sitzstufenkeile nicht durchaus umgeändert wurde, schmäler werden als die mittleren und dies ist in der Tat bei dem Theater von Tralles der Fall.

Wurden die Flügel des Theatron nicht gekürzt, so mußte das Skenenhaus nach Maßgabe der Paraskenienrisalite weiter ab von der Peripherie des Orchestrakreises errichtet werden und hiefür ist das Theater von Magnesia a. M. ein Beispiel.

Es konnte aber auch eine Vermittlung dieser Lösungsbedingungen gesucht werden, wenn die Fernstellung der Skene als zu ungünstig befunden wurde, und diese führte zu der Herstellung eines Theatron, welches dem Halbkreis nahekam und endlich den Anschluß der Skene an das Theatron herbeiführte.

Die Fig. 1 und 2 auf Tafel I zeigen, wie diese Bedingungen der Übersichtlichkeit des Spielplatzes auf das Theatron rückwirken müssen. In Fig. 1 ist eine Rekonstruktion des Theaters von Tralles gegeben, bei welchem der Fall vorliegt, daß nach Anfügung der Paraskenien die Flügel des Theatron gekürzt wurden. In Fig. 2 ist eine schematische Darstellung gegeben, in welcher die notwendige Verlegung der Skene bei unverändertem Theatron dargestellt ist und wieder, wenn die Skene mit Paraskenien versehen wurde, welche Teile des Theatron abgeschnitten werden mußten. Dieses theoretische Schema stimmt mit den aufgefundenen Resten des Theaters vollkommen überein.

In Fig. 1 sind die Keile der Sitzstufenreihen an den Flügeln *S S* schmäler als die anderen und es darf wohl geschlossen werden, daß dieselben von dem Architekten in der ursprünglichen Anlage alle gleichgemacht worden waren, wie dies aus der schematischen Darstellung in Fig. 2 hervorgeht.

Aus Fig. 2 ersieht man, daß von dem ursprünglich schematisch ausgeführten Zuschauerraume auch von den äußersten Seitenplätzen der obersten Reihe der Raum vor der alten Skene ganz übersehen werden konnte, da die punktierten Verlängerungen der Skenenfront gerade noch diese Plätze treffen.

Würden somit an das alte Skenengebäude die beiden Paraskenienrisalite ohne Änderung des Zuschauerraumes angebaut worden sein, so würden dieselben die Übersicht des Spielplatzes zwischen den Paraskenien den früher erwähnten Seitenplätzen entzogen haben. Der Anbau der Paraskenien an die alte Skene bedingte also die Abänderung des Zuschauerraumes. Wollte man dies nicht, und den äußersten Seitenplätzen die Übersicht des Spielplatzes zwischen den Paraskenien dennoch wahren, so wäre ein vollständiger Neubau der Skene notwendig geworden und deren so weite Abrückung von der Orchestra, daß hievon die ganzen Festspiele in ungünstigster Weise beeinflußt worden wären. Hier gab es also keine Wahl, sondern die Erkenntnis dieser Umstände führte mit Notwendigkeit zu der Einziehung der Sitzstufenanlage bei Aufnahme der Paraskenien als Bestandteile des Skenenhauses.

In Fig. 2 ist der Bestand der alten Skene in schwarzer Farbe dargestellt, die Paraskenienbauten in punktierten Linien angefügt und in der schraffierten Figur die Stellung der umgeänderten Skene festgestellt für den Fall, als der Sitzraum der Zuschauer unverändert blieb. Hiernach hätte die neue Skene um mehr als 12 *m* von der Peripherie des Orchestrakreises abgerückt werden müssen.

Die gute Sichtbarkeit des skenischen Vorganges von den vornehmsten Plätzen des Theatron war aber auch bedingt von der Höhe des Proskenion. Diese zweite Beziehung war dann erreicht, wenn man demselben jene geringste Höhe gab, welche für die Benützbarkeit der Parterre-Etage der Skene noch als zulässig erschien. Diese konnte bei einer Holzkonstruktion geringer als bei einer Steinkonstruktion sein und die Erfahrungsresultate hierüber werden von Vitruv allgemein mit der Höhe von 3·00 *m* — 3·60 *m* angegeben. Allein diese beiden Einrichtungen, Paraskenienrisalite und hohes Proskenion, waren auch bestimmend für eine dritte Beziehung der Skene zum Theatron, die Tiefe des Spielplatzes. Die Paraskenien an den Seiten, die Proskenionhöhe vor der Front bedingten eine nur geringe Tiefe des Spielplatzes.

Da das Auftreten der Götter wohl als die wichtigsten skenischen Vorgänge zu betrachten sind, so mußte dieses wenn auch nicht gerade in ihrem ganzen Verlaufe, doch an einer Stelle auf dem Logeion allen Zuschauern zu sehen möglich sein. Als einen solchen Punkt werden wir die Mitte des Logeion, zu welcher sie herabschwebten und von welcher sie entschwebten, annehmen müssen. Der Raum vor der mittleren Tür also mußte sonach von allen Zuschauern überblickt werden können.

Diese Relation war bestimmend für die Lage der Skenenwand zu den Risalitfronten, respektive für das Maß des Risalites vor der Skenenwand. Die Tiefe des Proskenion war hiedurch allein noch nicht vollkommen bestimmt, dieselbe hing einerseits noch ab von der Einrichtung des Flugwerkes in den Paraskenien, anderseits von dem seitlichen Auftreten des Chores und endlich von der Entfernung der Ehrensitze,

respektive der Größe der Orchestra. Auch hiebei wird die Erfahrung die vermittelnde Rolle und eine Regelung herbeigeführt haben. Für diese zulässige Tiefe gibt uns Vitruv wieder 2·50 *m* bis 3·00 *m* an.

Diese geringe Tiefe führte auch die Umwandlung des Chores herbei, der in der Folge nicht so zahlreich sein konnte, nicht mehr Tänze aufführte, sondern sich auf rythmische Tanzbewegungen beschränkte und später nur Chorlieder sang.

Ad 7. Mit der Aufnahme des hohen Logeion mußte aber das frühere ebenerdige Skenenhaus auf diese Höhe versetzt werden. Die Einrichtungen des Flugwerkes und des Vorhanges hatten die Erbauung hoher Paraskenien zur Folge, zwischen welchen die Skene nunmehr errichtet wurde. Das Nächstliegende ist, sie gleichhoch mit den Paraskenien zu machen, es mußte dies nicht geschehen, weil es nicht unerläßlich war, es konnte etwa auch niedriger als die Paraskenienrisalite bleiben, gewiß aber nicht niedriger, als etwa um eine Etagenhöhe.

Damit war aber eine höhere Skenenwand als früher üblich gegeben, die nunmehr jene Freiheit der früheren Gestaltung der Höhe nach verlor, aber ebenso eine glatte Wand, welche die vollkommen freie malerische Behandlung des Spielhintergrundes ermöglichte, gewann, ebenso wie sie auch die Gliederung durch plastische Architekturteile in Etagen zuließ.

Diese Einrichtung wird sowohl durch die Dichtungen wie durch Vasenbilder bezeugt, auf welchen ein Obergeschoß mit Fenstern angegeben ist (British Museum IV, F. 99 u. IV F. 150, sowie Museo Gregoriana II T. 31).

Der durchgängig reichere Inhalt und die Vielgestaltigkeit der Handlung der jüngeren dramatischen Dichtung forderte eine ebenso leicht allen Ansprüchen folgende Veränderlichkeit der Skenenwand und macht es wahrscheinlich, daß diese Obergeschosse mehr den Charakter provisorischer Bauten trugen, wie dies auch W. Dörpfeld für das Dionysos-Theater in Athen anzunehmen scheint.

Mit der so gestalteten Skene ist der eine Typus des hellenistischen Theaters abgeschlossen.

Der zweite Typus, welchem wir in dieser Periode noch begegnen, ist derjenige, welcher die Paraskenien der Skene nicht anfügte.

Wir sehen denselben durch die Theater von Assos, Delos, Eretria, Megalopolis, Sikyon und Aschaga Beïköi vertreten.

Obzwar hier die Charaktere augenfällig von den ersteren sehr verschiedene sind, so ließen sie doch eine völlig gleiche Benützung der Baulichkeiten zu. Es wurde schon früher erwähnt, daß nach Roberts Untersuchungen der Bewegungsapparat bei dem Dionysos-Theater von Athen an der linken Seite der Skene, vom Theatron gesehen, installiert gewesen sein muß; ich werde dasselbe später für das Theater von Megalopolis nachweisen und derselbe Fall dürfte auch bei anderen Theatern dieses zweiten Typus vorgelegen sein.

Man hat also wahrscheinlich die Nachteile, welche die Errichtung von Paraskenien für die Übersichtlichkeit des Spielplatzes mit sich brachten, für größer gehalten als die Vorteile, welche sie mit sich brachten, und die Bewegungsmechanismen für den Vorhang und das Schweben der Personen abseits und zwar an der linken Seite in besonderen Bauobjekten untergebracht, wo sie die Übersicht des Spielplatzes nicht störten und keinen zu starken Eingriff in den Bestand des Theatron erforderlich machten.

Diese Bauobjekte waren entweder reine Provisorien oder beschränkten den dauernden Charakter derselben nur auf jenen Teil, der auch anderen ökonomischen Interessen dienen konnte, wie dies z. B. mit der Skenothek in Megalapolis der Fall war.

Dieser Bautypus tritt bezeichnenderweise zumeist bei jenen Theatern auf, deren Orchestra tiefer als das natürliche Terrain der Umgebung liegt, so bei dem Theater von Eretria, Megalopolis und Oropos.

Das frühere „Erdtheater“ oder hölzerne Theater von Megalopolis hatte eine Skenenanlage, welche der des Theaters von Delos am nächsten verwandt war, wo das Proskenion das Skenenhaus an drei Seiten umgab.

Der Auftritt des Chors konnte aus den rückwärtigen Türen der Skene sehr bequem auf den vorderen Teil des Logeion stattfinden.

Das Theater von Megalopolis, um dessen Bekanntmachung sich „The Society for the Promotion of Hellenic Studies“ sehr verdient gemacht hat, ist überdies, da es in Verbindung mit einem anderen Zwecken dienenden Gebäude, dem Thersilion, gebracht wurde, auch im zweiten hellenistischen Typus ein anormales.

Aus dem Umstande, daß in jüngster Zeit der Versuch gemacht wurde, den Beweis zu führen, das hellenistische Theater habe keine erhöhte Bühne gehabt, sondern auch zu dieser Zeit sei nur auf dem Boden der Orchestra gespielt worden, sehe ich mich veranlaßt, als Architekt hiezu Stellung zu nehmen.

Für diese Beweisführung sehen viele Archäologen das Theater von Megalopolis als besonders geeignete Unterlage an. Aber auch bei diesem Objekte gehen die Meinungen der Herren E. A. Gardner, William Loring und W. Dörpfeld-E. Reisch in vielen Punkten auseinander.

Ich kann leider den längeren Weg, meine Anschauungen über die Funde, wie sie durch die vortrefflichen Aufnahmen des Architekten Robert Weir Schultz, unterstützt von Gardner und Loring, in dem Supplementbande: I. Excavations of Megalopolis 1890—1891 und durch zahlreiche Illustrationen in dem Werke: Das griechische Theater von W. Dörpfeld und E. Reisch 1896 gedeutet werden, unabhängig von den Argumentationen dieser Autoren darzulegen, nicht wählen, weil diese Darstellung weit über den Rahmen meiner Untersuchungen über das moderne Theater hinausgehen müßte.

Ich kann denselben nur den Raum einer Episode einräumen und muß mich darauf beschränken, die von jenen Autoren vorgebrachten, meiner Meinung nach falschen Argumente zu entkräften.

Die Erbauung des Theaters von Megalopolis wird von E. A. Gardner und William Loring in die Zeit nach 370 v. Chr., nach der Gründung der Stadt verlegt. Das erste Theater war wahrscheinlich von Holz und, was noch wahrscheinlicher ist, auch kleiner als das aufgefundene steinerne Theater. Für diese Umstände nun liefern meiner Meinung nach einzelne, in den sehr eingehenden Aufnahmen des Architekten Robert Weir Schultz dargestellte Baureste einen klaren Beweis.

Zu diesen beweismachenden Bauresten zähle ich

1. die in der unteren Fundamentlage des hellenistischen Proskenion befindlichen genuteten Steinplatten,
2. die drei Steine mit den hakenförmigen Vertiefungen,* welche innerhalb der Fundamentmauern des Portikus des Thersilion liegen (ein vierter lag in den oberen späteren Schichten der Fundamentmauer),
3. die fünf rauhen Pfeilerreste** unter der südlichen Eingangswand des Thersilion,
4. die unteren Lagen des Fundamentes des Portikus,
5. die Mauerreste an der östlichen Stützmauer des Zuschauerraumes beim ersten Strebepfeiler,
6. den Mauerteil an der westlichen Stützmauer des zweiten Ranges, welcher gegen die Skenothek gerichtet ist, westlich vom Zugange zum ersten Diazoma und
7. die Beschaffenheit der Randsteine am Wasserlaufe vor den Ehrensitzen in der Orchestra.

Ad 1. Diese genuteten Steine halte ich mit den genannten Autoren für die Aufstandplatten einer Holzkonstruktion, welche an diesem Orte und in dieser Lage nichts anderes als ein hölzernes Proskenion sein konnte.

Die Nut diente wahrscheinlich für die Schalung des Gerüstes von Balken und die Zapfenlöcher hinter der Nut wahrscheinlich für die vertikalen Ständer dieser Gerüstkonstruktion oder vielleicht auch zur Befestigung von Pinakes.

Diese Aufstandplatten können aber nicht unter dem Niveau der Orchestra gelegen sein, sondern mit ihrer Oberfläche oberhalb des Erdniveaus; denn wenn man eine Holzkonstruktion auf der Erde errichtet, so will man dieselbe gegen die schädlichen Wirkungen der Berührung mit der Erde, sowie gegen den steten Wechsel von Feuchtigkeit und Trockenheit, welcher gerade am Hirnholze den Weg zur Zerstörung ganz offen findet, dadurch schützen, daß man die Holzkonstruktion etwas über der Erde aufstellt. Daher legt man für Holzkonstruktionen nicht bloß Steinplatten unter, sondern macht oft durchgängig gemauerte Fundamente. Die einen wie die anderen ragen aber über das Erdniveau auf, denn wenn die Holzenden auf den Steinen dennoch wieder in der Erde stecken, so ist für den Schutz gegen Zerstörung nichts erreicht. Je nach den klimatischen Verhältnissen sind diese Unterlagsteine von geringerer oder größerer Höhe nötig; sind diese günstig, so wird dieselbe geringer sein können.

Aus diesem Grunde liegen also die genuteten Steinplatten in Megalopolis mit ihrer Oberfläche nur um ein Geringes über dem Niveau der Orchestra.

Man kann also mit Sicherheit sagen, daß zur Zeit, als das hölzerne Proskenion errichtet ward, die Fläche der Orchestra etwas unter der Oberfläche der genuteten Steine lag.

* Excavation at Megalopolis, 1890—1891, pag. 29.

** Excavation at Megalopolis, 1890—1891, pag. 24—25.

Wenn nun auf dieser Plattenlage sich eine zweite vorfindet, so ist diese nach Abbruch des hölzernen Proskenion aufgebracht worden, und da man auf derselben die Spuren des steinernen Proskenion fand, so ist dies später als das hölzerne errichtet worden, und da diese neue Plattenlage auf den genuteten Steinen nach einem ganz bestimmten Plane von ganz bestimmter Frontlänge hergestellt wurde, so waren jene Teile der früheren Aufstandplatten der Holzkonstruktion überflüssig, welche über die neue Proskenionfront hinauslagen. Da aber für die höher liegenden Schwellen des steinernen Proskenion das Niveau der Orchestra davor angeschüttet werden mußte, so wurden die früheren genuteten Steine dadurch verschüttet und blieben liegen. Es ist auch sehr wahrscheinlich, daß man einzelne Teile der genuteten Plattenlage für die Flankenmauerfundamente verwendete, dafür waren gewiß Steine von den früheren Flankenfundamenten genügend vorhanden oder es konnten auch Steine aus der Front genommen werden. Da die größte Umwandlung an der westlichen Seite vorkam, so ist auch die Wegnahme der genuteten Steine an dieser Seite die wahrscheinlichere. Wir sehen, daß auch einzelne derselben liegen blieben oder anders verwendet wurden.

Aus dem geringen Niveauunterschiede der Schwelle des steinernen Proskenion und der genuteten Steine kann man mit größter Wahrscheinlichkeit annehmen, daß die Orchestra von dem steinernen Proskenion zu dem Wasserlaufe vor den Ehrensitzen nur ein etwas größeres Gefälle erhielt, daß also das Niveau der Orchestra zur Zeit des steinernen Proskenion dasselbe war, wie zur Zeit des hölzernen Proskenion.

Es war also die Höhenlage der Orchestra in beiden Perioden die gleiche, und wie sich später noch ergeben wird, in allen Perioden immer dieselbe.

Ad 2. Wenn nun diese genuteten Steine darauf hinweisen, daß eine Pfostenwand auf ihnen gestanden hat, so kann dieselbe doch nicht ohne Ende fortlaufend gedacht werden.

Es müssen sonach Ecksteine vorhanden gewesen sein, auf welchen die Eckständer (Eckpfosten) aufstanden, an welche die Pfostenwand anlief oder um welche die Schallung herumlief.

Es könnte nun ganz gut sein, daß die drei, respektive vier Steine mit den hakenförmigen Zapfenlöchern, welche innerhalb der Fundamentmauern des Portikus gefunden wurden, von solchen Eckständern herrühren, und daß sie bei dem Bau des steinernen Proskenion sich störend erwiesen, abgehoben, beiseite geschafft, liegen blieben und später verschüttet wurden.

In keinem Falle aber kann ich mir denken, daß diese drei Steine einer Holzkonstruktion als Auflager dienten, welche an der Stelle, wo sie aufgefunden wurden, vorhanden war, daß sie für eine Holzkonstruktion in die Tiefe hinabgesenkt, Ständer auf ihnen aufgestellt und wiederverschüttet wurden, um vermeintlich die Standfähigkeit dieser Ständer zu vergrößern.

Ihre ganz irreguläre Lage, sowohl in ihrer Richtung und Höhe, sowie nach der Stellung der Zapfenlöcher, schließt ihre Zusammengehörigkeit mit den Steinkonstruktionen aus. Auch eine versuchsweise, symmetrische Vermehrung auf der anderen Seite, behufs Auffindung einer zwecklichen Bestimmung, bleibt ohne Sinn. Sie können daher nur unabsichtlich an diese Stelle, in diese Lage gekommen sein.

Allein, wenn diese drei Steine mit den hakenförmigen Zapfenlöchern nicht die Bestimmung gehabt hätten, als Fundamente der Eckständer des hölzernen Proskenion zu dienen, so konnten sie doch Fundamente von Eckständern einer anderen Holzkonstruktion sein, und da muß man wohl zunächst von dem hölzernen Proskenion auf ein hölzernes Skenenhaus schließen.

Ad 3. Wenn man die fünf älteren Mauerpfeiler, welche auf Tafel VI, Tafel VII und Tafel XI*, Fig. 1 und 2, punktiert dargestellt und mit *b* bezeichnet sind, darauf untersucht, wie sich dieselben (immer vorausgesetzt, daß sie, bei einem Theater gefunden, auch einem darauf Bezug habenden Zwecke dienten) zu der tiefliegenden Orchestra in dieser Höhenlage und zu dem hölzernen Proskenion verhalten, so kommt man zu dem Schlusse, daß dieselben nur einer Skene, einem früheren hölzernen Skenenbaue, welcher hier stand, angehören konnten.

Die Mittelachse dieser Pfeilerreihe, senkrecht auf die genuteten Steine gezogen, fällt auch mit der Mittelachse der heutigen Orchestra, also des heutigen Theaters überhaupt, zusammen. Wenn man nun versuchsweise den Grundkreis der Orchestra des jetzigen steinernen Theaters sucht, so berührt er die Fundamentmauer des Portikus des Thersilion, und es ist sonach wahrscheinlich, daß die Front des früheren Skenenhauses an dieser Stelle lag. Es geben somit die Fundamentmauer des Portikus und die fünf rauhen Pfeilerfundamente die Lage und Größe der Skene des früheren hölzernen Theaters mit viel Wahrscheinlichkeit an.

---

* Excavation at Megalopolis, 1890.

Ad 4. Ob die Fundamentmauer des Portikus des Thersilion in ihren unteren Lagen auch schon das Fundament der Skene, welche zu dem hölzernen Proskenion gehörte, war, oder ob diese verschwunden und die Fundamentmauer eine spätere Konstruktion für den Aufbau des Portikus ist, wäre nicht von Wesenheit und ließe sich kaum entscheiden, allein hier spricht der vierte in den oberen Schichten gefundene Stein, welcher in dem Intercolumnium der zweiten und dritten Säule von der westlichen Ecke des Portikus gefunden wurde, eine beredte Sprache.

Dieser Stein mit dem hakenförmigen Zapfenloche rührt also nicht bloß von einer früheren Konstruktion her gleich wie die drei anderen, sondern er ist auch jünger als die Portikusfundamente, denn er sowie die anderen drei liegen gebliebenen wurden nicht in den unteren Lagen verwendet, richtiger: sie konnten nicht in den unteren Lagen verwendet werden, weil diese schon vorhanden waren.

Es ist daher äußerst wahrscheinlich, daß die Fundamentmauer schon zur Zeit der hölzernen Skene bestand und daß dieselbe nur in ihren oberen Lagen bei Erbauung des Thersilionportikus abgetragen und durch andere Steine von anderer Art, als das Porosfundament ist, ersetzt wurden.

Es sei hier noch erwähnt, daß die Dicke der drei oberen Stufen des Portikus gleich ist der Dicke von zwei Porossteinschichten, daß also auch hieraus sich bei Aufführung des Stylobates des Portikus die Abtragung der beiden oberen Porosschichten ergeben konnte. Allein, auch wenn dies nicht der Grund war, so würde die große Inanspruchnahme derselben durch die Podiumsbalken, durch Witterungseinflüsse durch lange Zeit hindurch dieselben sicherlich in einen solchen Zustand versetzt haben, daß ihre Verwendung in dem oberen Teile des Stylobates des Portikus ausgeschlossen war.

Daß diese Fundamentmauer, wenn sie schon zur Zeit des hölzernen Proskenion vorhanden war, was äußerst wahrscheinlich ist, sowohl als Fundament der Skenenwände und als Auflager der Fußbodenträme sowie als Auflager für die Balken des Podiums des davorstehenden hölzernen Proskenion dienen mußte und sonach einer größeren Breite bedurfte, erklärt die vorgefundene Dimension ohne Zwang.

Wenn man noch erwägt, daß das Terrain, auf welchem das Thersilion errichtet ist, höher lag als die Orchestra, daß die Fundamente für die Skenenfront also auf dem tieferen Niveau der Orchestra aufstanden, also vor einer Böschung standen, so wird man zugeben müssen, daß man das Fundament besser durch eine Mauer als durch einzelne Pfeiler, insbesondere für die mehrfache Funktion, dem Podium der Skene und deren Fußboden als Aufstand zu dienen, herstellte. Ob nun die früher erwähnten drei Steine mit den hakenförmigen Zapfenlöchern auf dieser Mauer oder auf einzelnen der fünf rauhen Pfeiler lagen, ist wohl nicht mehr zu erweisen, aber wahrscheinlicher ist, daß sie auf den rauhen Pfeilern lagen und beim Abbruch der hölzernen Skene vor Erbauung des Thersilion beiseite gelegt, einzelne davon wieder verwendet wurden und nur sie eben da liegen blieben und unter den Schutt gerieten, welcher sich bei dem Aufbau ergab.

Ad 3 und 4. Wenn diese Steine mit den hakenförmigen Zapfenlöchern auf den rauhen Pfeilern lagen, so würden wir dadurch die Höhenlage des Fußbodens der Skene mit ziemlicher Sicherheit bestimmen können, allein, auch wenn gerade diese Steine nicht auf den rauhen Pfeilern lagen, also doch dem Proskenion angehörten, so würden andere Decksteine auf denselben gelegen haben, in jedem Falle also mußte der Fußboden der hölzernen Skene höher liegen als das obere Niveau der fünf rauhen Pfeiler.

Wenn man nun den Höhenunterschied zwischen der ersten Orchestra mit dem hölzernen Proskenion, welches auf den genuteten Steinen aufstand, und der Oberfläche dieser fünf Pfeilerreste nach den Aufnahmen von R. Weir Schultz, Tafel XI, Fig. 1,* ermittelt, so ergibt sich dafür 6′ 3″ engl. oder 1·83 *m*.

Da der Fußboden der Skene aber auf diesen Pfeilern aufliegen mußte, so lag derselbe also höher als 6′ 3″ engl. Wenn man vor dem Eingang in die Skene etwa zwei Stufen annimmt (einer derselben wurde vorgefunden), so erhält man die fragliche Mehrhöhe.

Der Pfostenboden auf Tramen, welcher sich an die Oberfläche der Vorlegstufe anschließen mußte, kann aber nicht unter 0·30 *m* gewesen sein, wahrscheinlicher 0·40 *m*, was mit dem ermittelten Niveauunterschiede von 1·83 *m* 2·23 *m* oder 7′ 3³/₄″ engl. gibt.

Das hölzerne Proskenion des ursprünglichen Theaters war also wenig niedriger, als die steinernen Proskenien in steinernen Theatern angetroffen werden; es hatte dasjenige im Theater zu Oropos** eine Höhe von 2·51 *m*, war also nur um 0·28 *m* höher. Wenn man bedenkt, daß dieses Proskenion vor einem Parterregeschosse der Skene lag, bei dem ursprünglichen Theater zu Megalopolis die hochgelegene Skene

* Excavation at Megalopolis 1890.

** Die Baukunst der Griechen Dr. Josef Durm, pag. 322.

kein Untergeschoß hatte, welches etwa ein höheres Proskenion bedingt hätte, so konnte die Höhe desselben auch geringer sein, weil unter seinem Pfostenboden nur Raum zu sein brauchte, um den Theaterarbeitern für bestimmte Zwecke Raum zu geben.

Dieser Raum war aber tatsächlich vorhanden und habe ich dies auf Tafel II, Fig. 4, nachgewiesen.

Ad 5 und 6. Wenn man die Ruinen der Stützmauern des Theatron untersucht, so gewahrt man sogleich solche Abnormitäten, daß ihre Zugehörigkeit zu dem einheitlich geplanten steinernen Theatron als ausgeschlossen erscheint, so daß man genötigt ist, diese abnormen Mauerteile als einer anderen, älteren Struktur angehörig zu bezeichnen.

Insbesondere gilt dies von zwei Partien der Flügelmauern, deren eine östlich, die andere westlich sich befindet.

Der starke Mauerrest bei dem ersten Strebepfeiler an der östlichen Stützmauer des Zuschauerraumes sowie der gleich starke Mauerrest an der westlichen Stützmauer hinter der Skenothek liegen gleich weit von der Mittelachse des Theatron und da ich früher gezeigt, daß die Achse des hölzernen Proskenion und der hölzernen Skene mit der Achse des aufgefundenen steinernen Theaters zusammenfallen, so ist es wahrscheinlich, daß diese Mauerreste dem früheren hölzernen oder Erdtheater mit einer ganz bestimmten Funktion angehört haben.

Ihrer Richtung und Stärke nach zu urteilen, konnten ihnen nur zwei Funktionen zukommen; entweder sie waren Strebepfeiler der früheren Stützmauern an den Parodoï oder sie waren Teile eines ringförmigen Fundamentes zur Auflagerung der Sitzreihen an dem Diazoma.

Für die erstere Funktion sind wenig Anhaltspunkte vorhanden und wenn man erwägt, daß bei einem hölzernen Theater für die Festlegung von Tragbalken für die Sitzreihen ein gemauertes Auflager sehr notwendig erscheint, so ist die Annahme, daß jene Mauerreste Rudimente von Strebepfeilern sind, wohl auszuschließen.

Als Teile einer Ringmauer, die ja nur auf eine kurze Strecke gegen die Berglehne, bis sie auf gewachsenen Fels traf, an den Enden so stark herzustellen war, dann aber auch vielleicht ganz entbehrt werden konnte, würden sie, wenn dazu parallele, weiter vom Zentrum abgelegene Mauern nicht vorhanden waren, auch auf die Größe des ersten Theaters kurz nach Gründung der Stadt zu schließen erlauben.

Hiebei darf aber nicht außer Betracht bleiben, daß der östliche Teil viel weiter gegen die Parodos vorsteht als der westliche. Die Erklärung für letzteren Umstand ist wohl darin zu finden, daß mit Erbauung des steinernen Theatron und der steinernen Skenothek dieser Teil der westlichen ringförmigen Mauer abgetragen werden mußte, da derselbe sowohl der Ausführung der Skenothek im Wege stand, als auch die Aufgangsrampe zum ersten Diazoma durchquerte.

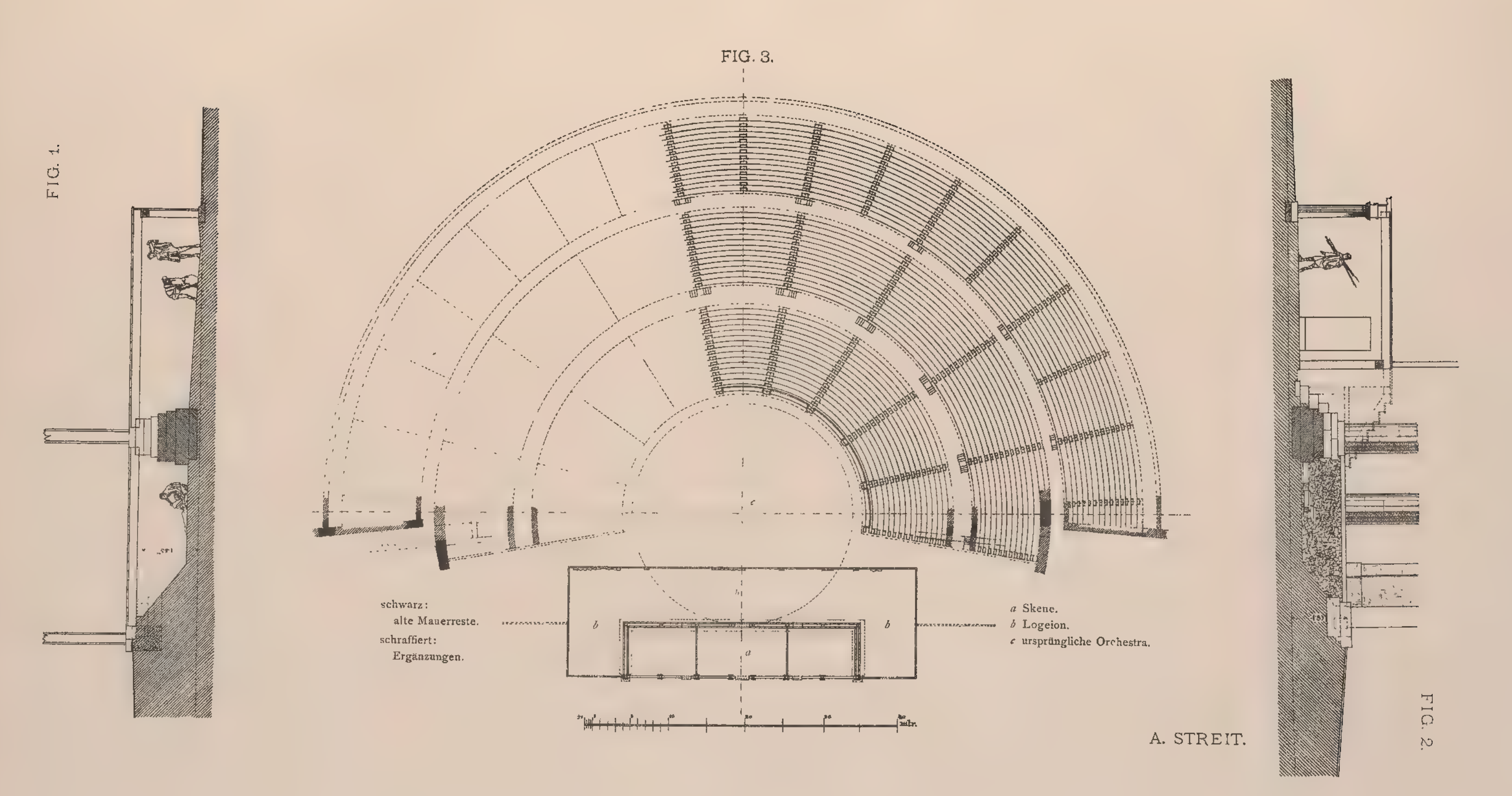
Der Teil also, welcher vor der bergseitigen Futtermauer parallel zur Skenothek läuft und den zweiten Sitzrang gegen die Aufgangsrampe abgrenzt, mußte jedenfalls entfernt werden.

Wenn man diesen nicht mehr auffindbaren Teil der westlichen Ringmauer symmetrisch zu dem östlichen ergänzt, so gelangt man zu der allerdings nur hypothetischen Grenze eines kleineren Theatron, das einen früheren Bestand darstellen würde. Auch andere Mauerreste, welche in dem letzten steinernen Theater ganz überflüssig erscheinen oder durch ihre unmotivierten Dimensionen für ihre Zugehörigkeit zu einer früheren Struktur sprechen, finden eine Erklärung, soferne man untersucht, ob sie nach ihrer Lage einem Theatron angehören konnten. Diese so geprüften Mauerreste erweisen sich, wie die ausgeführte hypothetische Rekonstruktion zeigt, wirklich als solche, welche einem vormaligen Theater angehört haben können. Es ist mir nicht möglich, aus den bisher aufgedeckten Resten die Richtigkeit dieser Annahme zu erweisen, allein es ist auch nicht ausgeschlossen, daß planmäßig weiter geführte Ausgrabungen weitere Anhaltspunkte dafür ergeben werden.

Die in Tafel II ausgeführte Darstellung zeigt auch, wie die Vergrößerung des Theaters erfolgen konnte. Nach der Gründung der Stadt war das Theater gewiß kleiner als einige Generationen später. War das Theatron bis zur starken Ringmauer das frühere, so wies dasselbe schon einen Fassungsraum von 6400 Personen auf und eine später vorgenommene Vergrößerung um einen weiteren Rang brachte dasselbe auf den Fassungsraum von 10.400 Personen.

Diese auf die Reste früher bestandener Strukturen begründete Rekonstruktion zeigt uns aber auch ein Theater, welches mit dem Theater von Delos die größte Verwandtschaft hat; insbesonders ist dies bei der Skene der Fall. Durch einen solchen vorausgegangenen Bestand erscheint auch die abnormale Bildung des nachherigen steinernen Theaters von Megalopolis erklärt, denn wenn schon eine abweichende Form von dem

THEATER ZU MEGALOPOLIS.



A. STREIT.



Normaltypus in dem hölzernen oder Erdtheater vorhanden war und durch Generationen in Übung stand, so ist in dieser Form eben das Beharren in einer traditionellen Übung der Grund, daß man bei der Umwandlung in das steinerne, monumentale Theater diese nicht abwarf und dasselbe der bereits eingewöhnten Form ähnlich erbaute. Aber auch noch andere Reste des steinernen Theaters weisen auf das frühere hölzerne oder Erdtheater zurück. Besonders eindringlich sprechen hier die Ehrensitze oder „die Inschriftbänke".

Die Erörterung der Eigentümlichkeiten derselben von Robert Weir Schultz* pag. 27—28, und von E. A. Gardner und William Loring,* pag. 75, ist gewiß eine sehr eingehende, allein sie fußt auf einer Annahme, welche nach den früher von mir begründeten Beziehungen der Fundstücke zu dem hölzernen oder Erdtheater nicht richtig sein kann, nämlich auf der Annahme, daß das Niveau der Orchestra in den verschiedenen Perioden immer ein anderes war.

So sehr einerseits die übrigen Arbeiten an dem steinernen Theater auf das III. und II. Jahrhundert weisen, ebenso sehr weisen die Inschriftbänke auf die Mitte des IV. Jahrhunderts v. Chr., also auf die Zeit der Gründung der Stadt, also auf die Periode des ersten hölzernen oder Erdtheaters zurück.

Der Gedanke, dass diese Ehrensitze, „die Inschriftbänke", von diesem Theater herstammen, taucht aber bei den genannten Autoren nicht auf und doch ist derselbe sehr naheliegend und im Hinblick auf die ähnlichen Verhältnisse im Theater von Oropos sehr berechtigt.

Warum sollten denn diese vornehmsten Sitze bei einem Erd- oder hölzernen Theater nicht von Stein gewesen sein, wenn ja doch viele andere Teile desselben von Stein gemacht werden mußten? Die Ehrensitze, Thronoi, waren ja in allen anderen bestehenden Theatern schon in solcher Art ausgeführt und Ehrensitze aus Holz würden wahrlich ihre ehrende Eigenschaft bald verloren haben.

Ad 7. Das Rinnsal oder den Wasserlauf in der Orchestra mußte man bei dem hölzernen, ebensogut als bei dem steinernen Theatron aus Stein herstellen, insbesondere hier in Megalopolis, wo an der Berglehne Quellen aufgingen.

Wenn man bedenkt, daß bei einem hölzernen Theatron bei Regen nicht allein Wasser, sondern auch Sand und Schlamm in das Rinnsal gelangten, so ist im Zusammenhalte mit dem Wasser der kontinuierlich rinnenden Quellen es notwendig gewesen, diesen Wasserlauf nicht nur von Stein, sondern auch geräumig zu machen.

Bei einem steinernen Theater konnten seine Dimensionen sogar etwas geringer bemessen werden wenn die Fläche des Theatron dieselbe blieb.

Es ist meiner Meinung nach als sicher anzunehmen, daß in jedem hölzernen oder Erdtheater der Umkreis der Orchestra mit einem Randstein gesichert war, daß ein steinernes Rinnsal vorhanden war, und es ist auch keine allzu kühne Hypothese anzunehmen, daß auch die unteren Reihen, der Umgang, die Ehrensitze, aus Stein hergestellt worden seien, weil diese feste Anlage die unterste und notwendigerweise unverschiebliche Stütze für die Anreihung der aufsteigenden Sitzreihen bildete.

Wenn nun bei der früheren Konstruktion eine solide Rinnsalanlage vorhanden war und diese liegen blieb, so müssen sich, wenn Änderungen im Grundkreise der Orchestra vorgenommen wurden, diese an den Bestandteilen des Rinnsals sich nachweisen lassen, und wenn solche Änderungen an einzelnen Bestandteilen des Rinnsals nachweisbar sind, so läßt sich hieraus wieder auf die Art der vorgekommenen Veränderungen schließen.

Das am wahrscheinlichsten unverändert Gebliebene dürfte die Sohle des Rinnsals, welche aus großen, schweren Steinplatten besteht, geblieben sein.

Die Wiederverwendung der Rinnsalbestandteile macht sich tatsächlich und auffällig an den Randsteinen der Orchestra kenntlich.

Da die Orchestra des hölzernen Theaters etwas kleiner war als jene des steinernen, so mußten diese Randsteine vor ihrer Wiederverwendung erstens bearbeitet werden, zweitens konnte ihre Zahl nicht ausreichen und drittens wurde ihre Lage auf den unteren Bodenplatten verändert. Diese drei Merkmale für die Wiederverwendung vom kleineren zum größeren Orchestrakreise finden wir in der Darstellung von R. Weir Schultz** auf Tafel VII an beiden Seiten der Orchestra. Wird ein Randstein von einem kleineren Kreise zur Wiederverwendung für einen größeren bearbeitet, so erscheint bei der Verlegung derselbe auf der linken Seite links schmäler und rechts breiter, und umgekehrt, wird ein Randstein von einem größeren Kreise zur Wieder-

* Supplementband „Excavation et Megalopolis' 1891—1892.

** Excavation at Megalopolis, 1890 1891.

verwendung für einen kleineren bearbeitet, so wird derselbe rechts schmäler und links breiter, so daß die Vorsprünge bei ersterem wie in Fig. 6, bei letzterem wie in Fig. 7 sich darstellen. Die Aufnahme von Weir Schultz zeigt nun die erstere in Fig. 6 dargestellte Beschaffenheit der Randsteine an den Seiten. Dies ist gewiß kein Zufall.

Es ist für diesen Beweis nicht nötig, daß alle vorgefundenen Steine so geformt sind, weil erstlich die früheren Steine ja nicht ausgereicht hätten, den größeren Umfang zu begrenzen, und anderseits wohl manche Steine nicht mehr für eine Wiederverwendung geeignet erschienen. Diese Annahme wird aber auch noch durch andere Fundreste in den Aufnahmen von R. Weir Schultz gestützt. Die Profile von dem Fuße des Theatron, welche den Wasserlauf um die Orchestra enthalten, Tafel VII, Fig. 1, und Tafel XI, Fig. 1 links

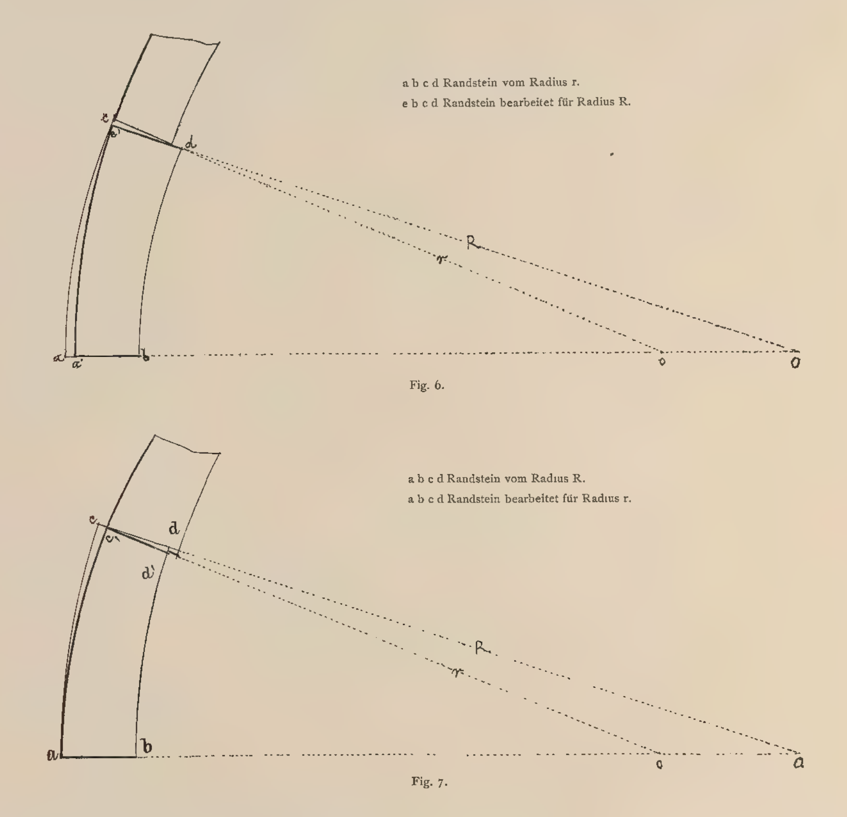


Fig. 6.

Fig. 7.

zeigen auch die früher als drittes Merkmal angeführte ungleiche Auflage des Randsteines der Orchestra und der hohen Stufen vor den Ehrenbänken auf den Bodenplatten. Auch dies ist kein Zufall, der wohl bei der durchgängigen Genauigkeit, welche diese Aufnahmen auszeichnet, auszuschließen ist.

Wenn man nun aus diesen Merkmalen und den früher angeführten den Orchestrakreis ermittelt, so tangiert derselbe auch die Front des früheren Skenenhauses, des späteren Portikusfundamentes und man darf wohl aus diesen Übereinstimmungen schließen, daß die früher gemachten Annahmen richtig sind.

Aus dem eingangs über die Skene des griechischen Theaters Gesagten geht hervor, daß das Theater zu Megalopolis auch schon das erste nach Gründung der Stadt erbaute hölzerne oder Erdtheater nach der Einführung der Flugmaschine und dem Gebrauch des Vorhanges errichtet ist. Es ist unwahrscheinlich, daß man aus freien Stücken auf diese skenischen Hilfsmittel verzichtet hat, sofern nicht ganz außergewöhnliche Verhältnisse bestanden, welche deren Anwendung unmöglich machten. Wenn auch nicht

zu gleicher Zeit in allen Theatern der gleiche Gebrauch gemacht worden sein mag, so wird man doch auf die genannten Einrichtungen selbst bei ungünstigen localen Bedingungen nicht ganz verzichtet haben. Es dürfte sonach eine bauliche Vorkehrung für ein Flugwerk höchst wahrscheinlich vorhanden gewesen sein und es entsteht nur die Frage, an welcher Stelle Spuren desselben aufgefunden werden können, und ob wirklich solche angetroffen worden sind.

Ich habe früher erwähnt, daß das Flugwerk bei dem seefahrenden Volke der Griechen als eine Anwendung einer bei dem Ladebetriebe gebräuchlichen Einrichtung angesehen werden könne und daß diese Einrichtung bei dem Theater in den Paraskenien untergebracht wurde. Es ist keineswegs notwendig, dieselbe in beiden zu installieren, es konnte die beiderseitige Installation große Vorteile bieten, allein notwendig war sie nicht. Wenn nun widrige Umstände eine solche symmetrische Anwendung behinderten, so konnte sie wohl auch nur an einer Seite getroffen sein und dieser Fall lag bei dem Theater zu Megalopolis gewiß vor.

Die Brücke über den Helisson liegt östlich vom Theater. Der Weg zum Theater war also auch der Weg nach der Stadt, rechts von den Zuschauern, links in die Fremde, ganz so wie nach Roberts Untersuchungen in dem Dionysos-Theater in Athen, und so war denn, wenn man nicht annehmen will, daß schon dieser Umstände wegen das Theater an dieser Stelle errichtet wurde, die linke westliche Seite besser geeignet für solche technische Einrichtungen.

Ich bin daher der Meinung, daß auch bei dem früheren, sicher aber bei dem späteren steinernen Theater diese Bewegungsmechanismen und Flugwerke vorhanden waren.

Bei dem hölzernen Theater dieselben nachzuweisen, ist bei den kolossalen Umgestaltungen, welche gerade durch die Erbauung der Skenothek für das steinerne Theater an dieser Stelle vorgekommen sind, unmöglich. Sie können also bestenfalls bei der später errichteten Skenothek gefunden werden.

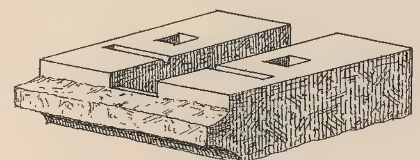


Fig. 8. Stein *E* vom holzernen Proskenion.

Die Ruinen derselben sind von solcher Beschaffenheit, daß nur über eine Einrichtung kein Zweifel bestehen kann, das ist die steinerne Fundamentlage für die „scaena ductilis"; für alle übrigen Einrichtungen fehlt es an zweifellosen Belegen.

Nur ein Stein, welchen R. Weir Schultz auf Tafel VII, Fig. 3, mit *E* bezeichnet, gehörte meiner Meinung nach einem Bewegungsmechanismus als Fundament- oder Aufstandplatte an, wie er dies auch vermutet. Da dieser Stein zu den genuteten Platten des früheren hölzernen Proskenionfundamentes gehört haben muß, so kann seine Verwendung zu dem angedeuteten Zwecke erst bei dem späteren steinernen Theater in Betracht kommen.

Wahrscheinlich wurde er der Fundamentlage westlich von dem Eck des hellenischen Proskenion entnommen und für seinen eigentümlichen Zweck, einer maschinellen Einrichtung der Skenothek, hergerichtet.

In den mit der Nut versehenen Stein wurden zwei Zapfenlöcher ein- und zwischen denselben eine Vertiefung ausgearbeitet.

Die Zapfenlöcher waren für zwei Holzständer bestimmt und zwischen diesen Holzständern bewegte sich vermutlich eine große Seilscheibe, welche an der Seite gegen die Skenothek jedenfalls so tief gelagert war, daß die Scheibe oder Rolle mit ihrer Peripherie unter das Niveau reichte. Die Ständer befanden sich nach Lage des Steines unmittelbar an der offenen Stirnfront der Skenothek und konnten mit dem Dachgehölz derselben verbunden sein. Welcher Art diese Verbindung war, welche Einrichtung noch vorhanden war, ob mit dieser Vorrichtung der Vorhang oder eine „scaena ductilis" bewegt oder Personen schwebend gemacht werden konnten, läßt sich wohl nicht nachweisen, aber aus der Beschaffenheit des Steines läßt sich mit großer Wahrscheinlichkeit auf eine krahnartige Einrichtung schließen, die auf ihm aufgestellt war. Das Vorhandensein der Skenothek und dieser Einrichtung zeigt aber, daß die Paraskenien, wenn sie schon anfänglich bei Einführung der Flugwerke und des Vorhanges entstanden, doch nicht ausnahmslos nachgebildet worden sind, daß man sich an anderen Orten einer einfacheren Form zu gleichen Zwecken bediente.

Ähnliche Fundamentsteine wurden bei dem Theater von Eretria beiderseits der Skene gefunden und sonach ist es höchst wahrscheinlich, daß auch ein Stein wie der von R. Weir Schultz mit *E* bezeichnete an der östlichen Parodos lag oder heute noch dort liegt.

Ich erwähnte, daß der vorher charakterisierte Bewegungsmechanismus allenfalls zur Bewegung der „scaena ductilis" gedient haben konnte, und dies führt mich dazu, der Frage: „War der Spielplatz der Schauspieler in der hellenistischen Periode die Orchestra oder das Logeion?" einige Worte zu widmen. Bethe vertritt in einem W. Dörpfeld gewidmeten Buche den letzteren Standpunkt, während W. Dörpfeld und E. Reisch in ihrem später erschienenen großen Werke den ersteren Standpunkt festhalten.

Ich bekenne mich zu der Anschauung Bethe's, Durm's und anderer für das Spiel auf erhöhter Bühne. So außerordentlich reichhaltig das Werk „Das griechische Theater" von W. Dörpfeld und E. Reisch an archäologischem Materiale ist und so umfassend die Gelehrsamkeit der Autoren und so geistvoll die Begründung ihres Standpunktes versucht sein mag, so scheint er mir dennoch unhaltbar nicht nur angesichts der Funde von Megalopolis, sondern auch der in anderen griechischen Theatern.

Die Frage, wo man in dem griechischen Theater gespielt habe, ist gewiß vorerst zu beantworten und kann nicht in Zweifel gelassen werden, wenn man zu dem richtigen Verständnis desselben gelangen will. Sie ist also von größter Wichtigkeit.

Ich muß mich, wie schon früher erwähnt, bei dem bescheidenen Umfange, welchen meine Studie behalten soll, und um von dem Ziele, das derselben gesteckt ist, die Notwendigkeit der Umformung des modernen Theaters nachzuweisen, nicht allzu weit abzuschweifen, sehr beschränken. Ich muß deshalb auf die Widerlegung vieler Anschauungen anderer Autoren verzichten und selbst in der Begründung meiner von W. Dörpfeld's und E. Reisch's abweichender Meinung mich sehr kurz fassen. Ich werde daher nur das anführen, was vom Standpunkte des Architekten unbedingt gegen die so zähe festgehaltene Ansicht des Spieles in der Orchestra spricht.

In dem ersten Abschnitte des obgenannten Werkes, pag. 72, sagt Dörpfeld bei Besprechung der Skene des Lykurgos-Theaters zu Athen:

„Die schmalen Räume können aber auch in anderer Weise erklärt werden. In dem Theater zu Megalopolis werden wir die sicheren Reste einer „scaena ductilis", einer seitlich verschiebbaren Schmuckwand kennen lernen. Im athenischen Theater kann eine ähnliche „scaena ductilis" vorhanden gewesen sein; dieselbe muß aber aus zwei Stücken bestanden haben, die nach rechts und links auseinandergezogen werden konnten, weil der Zwischenraum doppelt so groß ist als jeder der Seitenbauten."

„In der rechten Hälfte des ergänzten Grundrisses auf Tafel IV ist angedeutet, wie man sich eine solche verschiebbare Hintergrundswand denken könnte"; . . . . und im zweiten Abschnitte, pag. 138 und pag. 139, bei dem Theater von Megalopolis folgendes:

„Vor Erbauung der Proskenien dehnte sich der Spielplatz bis zur Säulenhalle aus, so daß diese für den Fall, daß das Drama vor einem Tempel oder Königspalast spielte, selbst den Hintergrund des Spieles bildete. Nur wenn ein anderer Hintergrund notwendig war, mußte eine Dekoration vor den Säulen ausgebreitet werden, welche die ganze Fassade mit ihren Stufen verdeckte. Dies geschah in Megalopolis sicher vermittelst einer von der Seite vorzuziehenden Wand, vermittelst einer scaena ductilis. Die Einrichtung dafür ist noch erhalten und verdient eine genaue Betrachtung."

„Die westliche Parodos wird von einem großen Gebäude eingenommen, welches durch mehrere darin gefundene Ziegel mit eingepreßten Stempeln, σκανοθήκα gesichert ist. Seine aus Brecciaquadern errichteten Mauern sind auf drei Seiten noch gut erhalten, die vierte Seite war scheinbar offen. Im Innern des 34·7 *m* langen und 8·33 *m* breiten Saales befindet sich eine Längsmauer, die in der Höhe des Fußbodens mit harten Kalksteinen abgedeckt ist. Ich erachte in ihr die Unterlage für eine „scaena ductilis", für ein bewegliches Proskenion, das vor die Säulenhalle vorgezogen werden konnte. Die Lage der Mauer genau in der Verlängerung der Unterstufe der Halle, ferner ihre Länge, welche der Ausdehnung der zu verdeckenden Säulenhalle gerade entspricht, und sodann ihre Höhenlage, die mit der Unterstufe der Halle übereinstimmt, sind sichere Argumente dafür, daß auf ihr eine verschiebbare Dekorationswand auflag. Jetzt verstehen wir nicht nur den Namen Skenothek für den Aufbewahrungsraum der Skenenwand, sondern auch die unregelmäßige Lage der Mauer im Innern des Saales und die von der Richtung der Stützmauer des Zuschauerraumes abweichende Richtung des ganzen Baues. Schließlich darf auch noch auf den früher nicht erklärbaren Umstand hingewiesen werden, daß die Skenothek an einer Stelle errichtet ist, wo sie die Parodos fast ganz zerstörte und zur Verschönerung des Theaters wahrlich nicht beitrug. Hätte sie nicht unbedingt gerade hier

in der Verlängerung der Säulenhalle liegen müssen, so würde man wohl einen passenderen Platz gefunden haben. Welche Stellung die vorgezogene Skenenwand vor der Säulenhalle einnahm, ist in Figur 55 durch punktierte Linien angedeutet. Ihr Abstand von den Säulen stimmte genau überein mit der Entfernung, welche sie innerhalb der Skenothek von der Wand hatte."

„Diese Erklärung der Skenothek und ihrer Innenmauer genügt schon allein, um die Bühnenfrage für Megalopolis und damit auch für die anderen griechischen Theater zu entscheiden; denn die verschiebbare Skene liegt genau in derjenigen Höhe und in dem Abstande von dem Mittelpunkte der Orchestra, wo der Hintergrund für die dramatischen Aufführungen liegen muß! Mit einer Bühne von irgend einer Form und Höhe läßt sich die auf dem Boden der Orchestra laufende „scaena ductilis" von Megalopolis absolut nicht vereinigen."

Diese Erklärung zeigt ganz deutlich, wohin W. Dörpfeld alle seine Argumente konzentriert hat; auf dem Boden von Megalopolis kann und muß die Entscheidung für oder gegen die Bühne im griechischen Theater fallen, man wird sie daher die Entscheidungsschlacht von Megalopolis nennen dürfen; hoffen wir, daß sie mit dem Siege der Anhänger der Bühne endet.

Ich habe nicht ohne Grund auch eine Stelle aus dem ersten Abschnitte des großen Werkes „Das griechische Theater", welches von dem Dionysos-Theater zu Athen handelt, vorangesetzt, weil in gewissem Sinne sich dieses Zitat wie eine Rekognoszierung vor der Schlacht ausnimmt.

Die „scaena ductilis" im Dionysos-Theater soll also „aus zwei Stücken bestanden haben, die nach rechts und links auseinandergezogen werden konnten, weil der Zwischenraum doppelt so groß ist als jeder der Seitenbauten".

Sehr richtig. Ich sehe ganz davon ab, daß „leider die Möglichkeit fehlt, durch erhaltene Reste die Existenz der „scaena ductilis" für das Dionysos-Theater wahrscheinlich zu machen", und gebe dieselbe unter Vorbehalt sogar zu. Mich interessieren aber an dieser „scaena ductilis" besonders zwei andere Umstände, nämlich ihre Höhe und ihr Standort. Wie hoch hat sich W. Dörpfeld die „scaena ductilis" gedacht? Es ist doch nicht anzunehmen, daß er sich ein so überaus interessantes Ding, das eine ganz bestimmte Länge hat und aus zwei Teilen besteht, ohne bestimmte Höhe gedacht hat.

Leider habe ich über diese Eigenschaft keinen Ausspruch von ihm finden können, ich bin daher in die Notwendigkeit versetzt, um mir eine klare Vorstellung von dieser „scaena ductilis" machen zu können, nach Anhaltspunkten hiefür zu suchen.

Da sie in die seitlichen Paraskenien verschoben werden konnte, so ist hiedurch schon eine Maximalhöhengrenze für die Teile gegeben.

Wenn ich nun annehme, daß die Paraskenien des Dionysos-Theaters zwei Stockwerke hatten und die „scaena ductilis" in dieselben hineinverschoben werden mußten, so würden zu diesem Zwecke an den Flanken der Paraskenien Schlitze vorhanden gewesen sein, welche die Gebälke und Gesimse der Paraskenien auch in den oberen Etagen durchschnitten hätten und nicht bloß diese allein, sondern auch die Deckenkonstruktion in denselben.

Das kann wohl nicht gemeint sein, weil ja auf dem flachen Dache des Proskenion, wie das Logeion konsequent genannt wird, einzelne Personen auftraten und in besonderen Fällen in der Höhe über diesen noch andere Personen sichtbar werden sollten; dies hätte nicht geschehen können, wenn diese hohe „scaena ductilis" in Aktion war.

Aber wenn man auch meint, diese „scaena ductilis" kam vielleicht nicht in Verwendung, wenn Personen auf dem Dache oder über dem Dache zu erscheinen hatten, so irrt man, denn darüber führen Bethe und E. Reisch den Beweis. Aber selbst angenommen, es wäre der Fall gewesen, so würde die durch mehrere Etagen reichende „scaena ductilis" in ihrem Stalle in den Paraskenienbauten immer einen gegen die Orchestra zu gelegenen Raum abgeschnitten und unpraktikabel gemacht haben.

Das ist aber praktischen Leuten nicht leicht zuzumuten.

Hienach wäre also wahrscheinlich die „scaena ductilis" nicht viel höher als das Proskenion gewesen.

Aber auch in diesem Falle mußte noch das Gebälke des unteren Paraskeniengeschosses durchschnitten werden.

Dies ist aber bei dem eminenten Schönheitssinne und dem nachweisbaren Verständnis der griechischen Architekten für vortreffliche Konstruktionen nicht leicht anzunehmen und sehr schwer zuzugeben.

Das Wahrscheinlichste ist also, daß die „scaena ductilis" unter dem Architrav des Gebälkes des hellenistischen Proskenion verschoben wurde, daß also ihre Höhe etwas geringer war als die Höhe der Säulen des Proskenion.

Diese Höhe gibt W. Dörpfeld genau an, sie beträgt 3·6 *m*. Rechnet man für den äußersten Fall, als etwa W. Dörpfeld gemeint haben sollte, daß sie auf dem Pflaster der Orchestra aufstand und darauf seitlich verschoben wurde, noch 0·19 *m* hinzu, was der Höhe der Schwelle, welche aber an den Seiten auch hätte durchschnitten sein müssen, entspricht, so beträgt die größte Höhe dieser „scaena ductilis" bei der Annahme des Orchestraspieles im Dionysos-Theater zu Athen 3·25 *m*. Das ergibt dann zwei Dekorationsteile von je 11·00 *m* Länge und 3·25 *m* Höhe oder 35·75 m^2 Fläche.

Das ist ein Maß, gegen welches sich nicht leicht ein Widerspruch wird behaupten können. Trotzdem bin ich nicht sicher, daß W. Dörpfeld dem zustimmen kann, weil dies allzusehr von seiner „scaena ductilis" im Theater zu Megalopolis abweicht.

Der zweite fragliche Punkt ist ihr Standort.

W. Dörpfeld setzt denselben vor die Säulenreihe des Proskenion und behauptet, die Schauspieler hätten vor derselben gespielt.

Dann mußten sie aus der Skene vor das Proskenion treten und es mußten die Öffnungen in dieser „scaena ductilis" mit den Öffnungen in dem Proskenion übereinstimmen Das bildet keine Schwierigkeit, das kann sehr genau vorher ausgemittelt worden sein, so daß es genau paßte.

Anders verhält es sich jedoch mit dem Zurückschieben der Teile der „scaena ductilis" in die seitlichen Paraskenien, wenn es richtig sein soll, daß deren Teile vor den Säulen des Proskenion in der Orchestra standen.

Bei der Beschreibung des Dionysos-Theaters erwähnt Dörpfeld, I. Abschnitt, pag. 72, daß in dem schmalen Raume des westlichen Flügels der Skene analog wie bei dem Theater von Epidauros eine Rampe oder eine Treppe angelegt gewesen sein könne, „leider sind hievon keine Spuren gefunden worden".

Wenn aber solche Spuren aufgefunden worden wären, dann konnte die „scaena ductilis" an dieser Seite nicht zurückgeschoben werden, das heißt so viel, als die „scaena ductilis" konnte nicht vor den Säulen des Proskenion als Hintergrund des Spieles gestanden haben.

Diese Rampen an den Seiten der Skene zu Epidauros, Sikyon und auch in Athen führten auf das Logeion oder, wie es W. Dörpfeld so gerne nennt, auf das Dach des Hauses oder Proskenion. Auf dem Logeion konnten diese Teile der scaena ductilis verschoben werden, nicht aber unten vor den Säulen des Proskenion. Wenngleich die Risalite an dem Proskenion zu Epidauros es nicht unmöglich machen, daß eine „scaena ductilis" an ihnen vorbei hätte geschoben werden können, so wären sie doch immer in die Parodoï geschoben worden, was aber doch ganz ausgeschlossen werden muß, weil diese Teile dann bei der folgenden Handlung sicherlich stören mußten.

Die „scaena ductilis" konnte man aber nach beiden Richtungen verschieben sowohl im Dionysos-Theater zu Athen als im Theater von Epidauros als im Theater von Sikyon, wenn sie auf deren Logeion vor der Skenenwand, nicht aber in der Orchestra vor dem Proskenion stand. Dieser Einsicht mußte sich aber Dörpfeld in dem Momente verschließen, als er daranging, einen dicken Folianten gegen das Spiel auf dem Logeion zu schreiben.

Allein es ist nicht genug anzuerkennen, daß er dennoch auf Tafel III des vielzitierten Werkes im östlichen Flügel diese Treppe oder Rampe in punktierten Linien eingezeichnet hat, im westlichen Flügel aber mit kräftigen Linien die Spur der „scaena ductilis", denn durch diese Darstellung wird weder das seitliche Verschieben der „scaena ductilis" nach beiden Seiten noch die Existenz der Rampe bewiesen.

Aus dem Umstande aber, daß, wo solche Rampenanlagen vorhanden sind, welche Rampen für den Chor und einzelne Spieler als Aufgang zum Logeion dienten, ergibt sich aber, daß die „scaena ductilis", vor welcher diese spielten, nicht vor der Proskenion-„Schmuckwand" aufgestellt sein konnten, sondern vor der Skenenwand auf dem Logeion.

Auch in dem Theater von Megalopolis, wo die Einrichtung zur Aufbewahrung der „scaena ductilis" in der Skenothek angetroffen wurde, weist nichts darauf hin, daß dieselbe vor die Proskenion-„Schmuckwand" geschoben wurde, sondern alles weist darauf hin, daß sie auf dem Proskenion vor der Portikusfront aufgestellt wurde.

Wenden wir daher nun unsere Aufmerksamkeit der „scaena ductilis" und den für sie getroffenen Einrichtungen in Megalopolis zu.

Für diese hat Dörpfeld viel bestimmtere Angaben gemacht, hier fühlt man festen Boden unter den Füßen, für sie sind genaue Angaben in Worten, Ziffern und Zeichnungen vorhanden.

Nach diesen Angaben verdeckte dieselbe „die ganze Fassade mit den Stufen" des Portikus des Thersilion.

Das Innere der Skenothek, in welcher die „scaena ductilis" aufbewahrt wurde, wird mit 34·70 *m* Länge angegeben, die Fig. 55 zeigt, daß dieselbe der Höhe nach über das Gebälk des Portikus hinausreichte, sonach auch den Giebel mit dem Akroterion verdeckte, denn das Akroterion allein über die „scaena ductilis" hervorragen zu lassen, hätte vielleicht komisch gewirkt und wird doch wohl vermieden worden sein.

Für diese Fassade sind nun die genauen, von W. Dörpfeld und auch von mir gleich sehr zu lobenden Aufnahmen von R. Weir Schultz vorhanden, es kann also über das Ausmaß der Fassade des Portikus, respektive die Höhe der „scaena ductilis" von Megalopolis kein Zweifel herrschen.

Nach diesen genauen Erhebungen war also die „scaena ductilis" 113′ engl. lang und 41′ engl. hoch oder 34·44 *m* lang und 12·49 *m* hoch, eine Wand- oder Bildfläche von rund 430 m^2! Wahrhaftig, das ist eine „scaena ductilis", die sich sehen lassen kann! Die muß doch wohl auch von den Griechen gesehen worden sein! Leider findet sich in der griechischen Literatur von diesem imposanten Wandgemälde keine Spur einer Nachricht. Auch Pausanias macht keine Erwähnung von dieser Merkwürdigkeit. Oder sollte dieselbe mit dem Portikus des Thersilion im Jahre 222 v. Chr. vernichtet worden sein? Das ist wohl möglich. Allein Dörpfeld sagt im II. Abschnitt, pag. 143, nach den von mir früher bestrittenen Tieferlegungen der Orchestra von der letzten geringen Tieferlegung eines Teiles der Orchestra, daß diese an der Art des Spieles nichts änderte.

„Eine kleine, aber unwesentliche Änderung trat erst ein, als behufs Errichtung eines hölzernen Proskenion eine steinerne Schwelle vor dem Thersilion in einem Abstande von 7 *m* von der Säulenwand hergestellt wurde. Der Spielplatz wurde dadurch etwas verkleinert, indem ein Stück der Orchestra in Fortfall kam. Die Schauspieler befanden sich jetzt zwar noch an ihrem alten Platze in der Orchestra, waren aber durch die neue Schmuckwand, vor der sie spielten, den Zuschauern etwas näher gerückt; die Höhe ihres Standplatzes hatte sich nicht verändert. Dieser Umbau ist vielleicht nach der Zerstörung der Stadt im Jahre 222 v. Chr. erfolgt, weil die Verkleinerung der Orchestra nach diesem Unglück am ehesten zu verstehen ist. Ob damals die hohe Säulenwand des Thersilion noch hinter dem Proskenion aufrecht stand, ist nicht bekannt; möglicherweise lag sie schon damals in Ruinen, wie es für die Zeit des Pausanias sicher überliefert ist. Auf jeden Fall bestand sie nicht mehr, als statt des hölzernen Proskenion eine steinerne Schmuckwand errichtet wurde. Denn daß der untere Teil der Thersilionsäulen dauernd durch das Proskenion verdeckt gewesen sei, ist nicht denkbar. Wann diese steinernen Säulen des Proskenion mit ihren Pinakes errichtet wurden, wissen wir nicht. E. Gardner mag Recht haben, wenn er sie vermutungsweise dem ersten vorchristlichen Jahrhundert zuweist. Eine Änderung des Spielplatzes hatte dieser Umbau keinesfalls im Gefolge."

Aus diesen Sätzen geht folgendes hervor:

1. Es wurde vor der Säulenwand des Portikus des Thersilion ein hölzernes Proskenion erbaut.
2. Die Schauspieler konnten jetzt nicht mehr vor dem Portikus oder der vor ihm aufgestellten „scaena ductilis" spielen, sondern vor dem hölzernen Proskenion.
3. Dieses hölzerne Proskenion wurde wahrscheinlich nach 222 v. Chr. errichtet und es ist zweifelhaft, ob der Portikus des Thersilion noch aufrecht stand.
4. Als man das steinerne Proskenion erbaute, bestand der Portikus des Thersilion sicher nicht mehr weil „dies undenkbar" ist.
5. Auch **vor diesem**, im ersten vorchristlichen Jahrhunderte errichteten **steinernen Proskenion** wurde gespielt, nicht auf ihm!

Aus diesen Behauptungen folgt aber:

I. Es wurde immer auf dem Erdboden der Orchestra gespielt.

II. Es wurde immer vor dem hölzernen oder steinernen Proskenion gespielt.

III. Vor dem Thersilion bestand vor 222 v. Chr. kein Proskenion, weder ein hölzernes noch ein steinernes.

IV. Vor dem Jahre 222 v. Chr. spielte man also fallweise vor der „scaena ductilis", welche vor dem Portikus stand.

V. Nach dem Jahre 222 v. Chr. spielte man nicht mehr unmittelbar vor dieser „scaena ductilis", da ja Proskenien davor standen.

VI. Nach dem Jahre 222 v. Chr. spielte man entweder vor dem hölzernen oder steinernen Proskenion, während hinter demselben die „scaena ductilis" aufragte.

VII. Nach dem Jahre 222 v. Chr. gab es diese „scaena ductilis" nicht mehr, sondern man spielte fallweise nur vor einer solchen, welche vor den Proskenien aufgestellt war.

Um meine zwar rege, aber angesichts solcher widerspruchsvoller Behauptungen von einer Sache, die man nicht mehr sehen kann, etwas zaghaft gewordene Vorstellungsgabe zu stützen, habe ich genau nach den Aufnahmen von R. Weir Schultz das Theater von Megalopolis in Perspektive gesetzt und zwar von einem Punkte der zwanzigsten Sitzreihe aus gesehen, und die von Dörpfeld behaupteten Zustände skizziert.

Danach erhielt ich ein Bild, wo die „scaena ductilis" auf dem Boden der Orchestra steht, den Portikus des Thersilion ganz verdeckt und neben ihr die hochaufragende Skenothek, in welcher sie, wenn außer Gebrauch, hineingeschoben und aufbewahrt wurde.

Ein zweites Bild stellte dasselbe steinerne Theater mit dem Thersilion dar und vor demselben ein hölzernes Proskenion „mehr östlich" und die hochragende Skenothek daneben westlich.

Ein drittes Bild zeigte das steinerne Theater, das Thersilion in Trümmern und das hölzerne Proskenion davor.

Ein viertes Bild stellte das steinerne Theater, das Thersilion in Trümmern gelegt und vor demselben das steinerne Proskenion und daneben die hochragende Skenothek dar.

Ein fünftes Bild stellte das steinerne Proskenion und die hochragende Skenothek und vor dem Thersilion die vorgeschobene, dasselbe verdeckende „scaena ductilis" dar.

Endlich ein sechstes Bild stellte das steinerne Theater mit dem steinernen Proskenion vor dem aufrechten Thersilion und neben dem Proskenion die niedere Skenothek, wie ich mir sie denke, dar.

Von diesen Bildern bringe ich nur zwei bei; das erste auf Tafel III stellt das Theater mit dem Thersilion und dem steinernen Proskenion davor dar, mit einer niederen Skenothek, in welcher auch nur eine niedere „scaena ductilis" aufbewahrt wurde, die fallweise, auf das Proskenion vor den Portikus gestellt, den Hintergrund des Spiels auf dem Logeion abgab.

Das andere, Tafel IV, stellt das Theater mit dem Thersilion dar, vor dessen Portikus die Dörpfeld'sche „scaena ductilis" steht, und neben derselben die hohe Skenothek, in welcher sie sonst aufbewahrt wurde.

Zu dem Bilde auf Tafel IV ist zu bemerken, daß die Skenothek nach Dörpfeld's Angaben, wonach die „scaena ductilis" schon 12 $^1/_3$ *m* hoch ist, sicherlich noch etwas höher sein mußte, das ist ihm auch vollkommen klar gewesen, denn er meint, daß dieselbe „zur Verschönerung des Theaters wahrlich nicht beitrug".

Aber das ist es nicht allein, was man den Griechen zum Vorwurfe machen kann, daß sie nach Dörpfeld's richtigem Empfinden das Theaterbauwerk damit verunzierten, sie entzog auch noch einem großen Teile der Zuschauer des westlichen Flügels des Theatron die Aussicht auf diese mirakulöse „scaena ductilis" und das Spiel vor ihr, und das ist ja noch weit schlimmer.

Denn ob die „scaena ductilis" vor den Portikus gezogen war oder in der Skenothek stand, die Skenothek störte die Aussicht immer.

Sehen wir uns daher diese „scaena ductilis" etwas näher an. In seinem Werke*, II. Abschnitt, pag. 135, Fig. 55, ist dieselbe gezeichnet, sie steht knapp vor dem letzten Stufen des Stylobat des Portikus.

Nach 222 v. Chr. bauten die Megalopolitaner in die Orchestra 7 *m* vor den Säulen des Portikus ein hölzernes Proskenion, vor welchem die Schauspieler agierten und es ist zweifelhaft, ob der Portikus noch aufrecht stand.

Wenn der Portikus noch aufrecht stand, dann schoben sie die „scaena ductilis" zwischen den Portikus und das hölzerne Proskenion, nicht um dieses, sondern den Portikus zu verdecken.

Wenn der Portikus nicht mehr aufrecht stand, dann schoben sie die „scaena ductilis" hinter das hölzerne Proskenion, um das Trümmerfeld des Thersilion zu verdecken.

In beiden Fällen aber spielte man nicht vor der „scaena ductilis", sondern vor dem hölzernen Proskenion.

War dann diese „scaena ductilis" noch Hintergrund des Spieles? Direkt nicht mehr, sondern das Proskenion war der direkte Spielhintergrund.

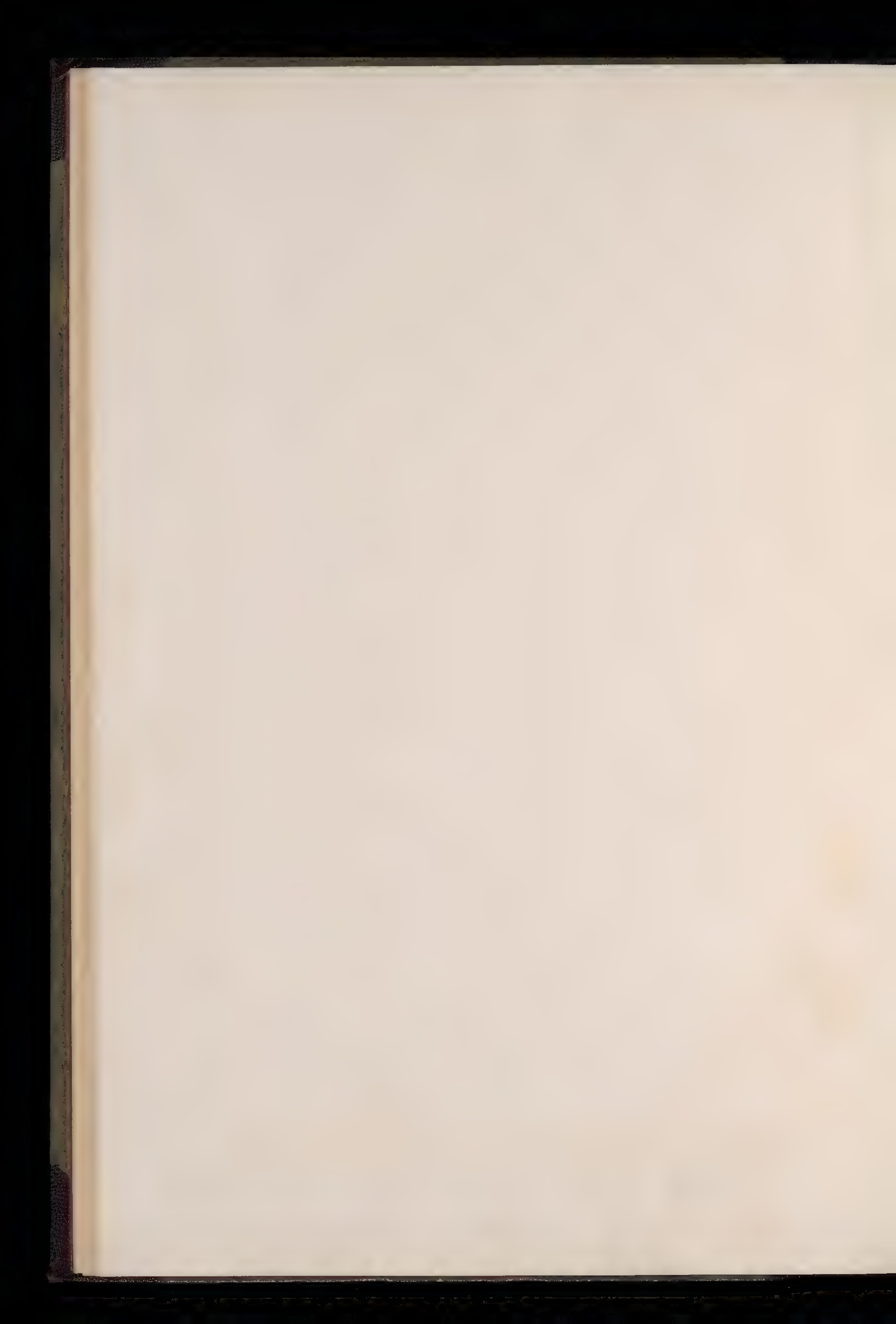
Da aber fallweise doch die „scaena ductilis" als Spielhintergrund gebraucht wurde, so war eine solche vor das Proskenion zu stellen nötiger, als hinter das Proskenion.

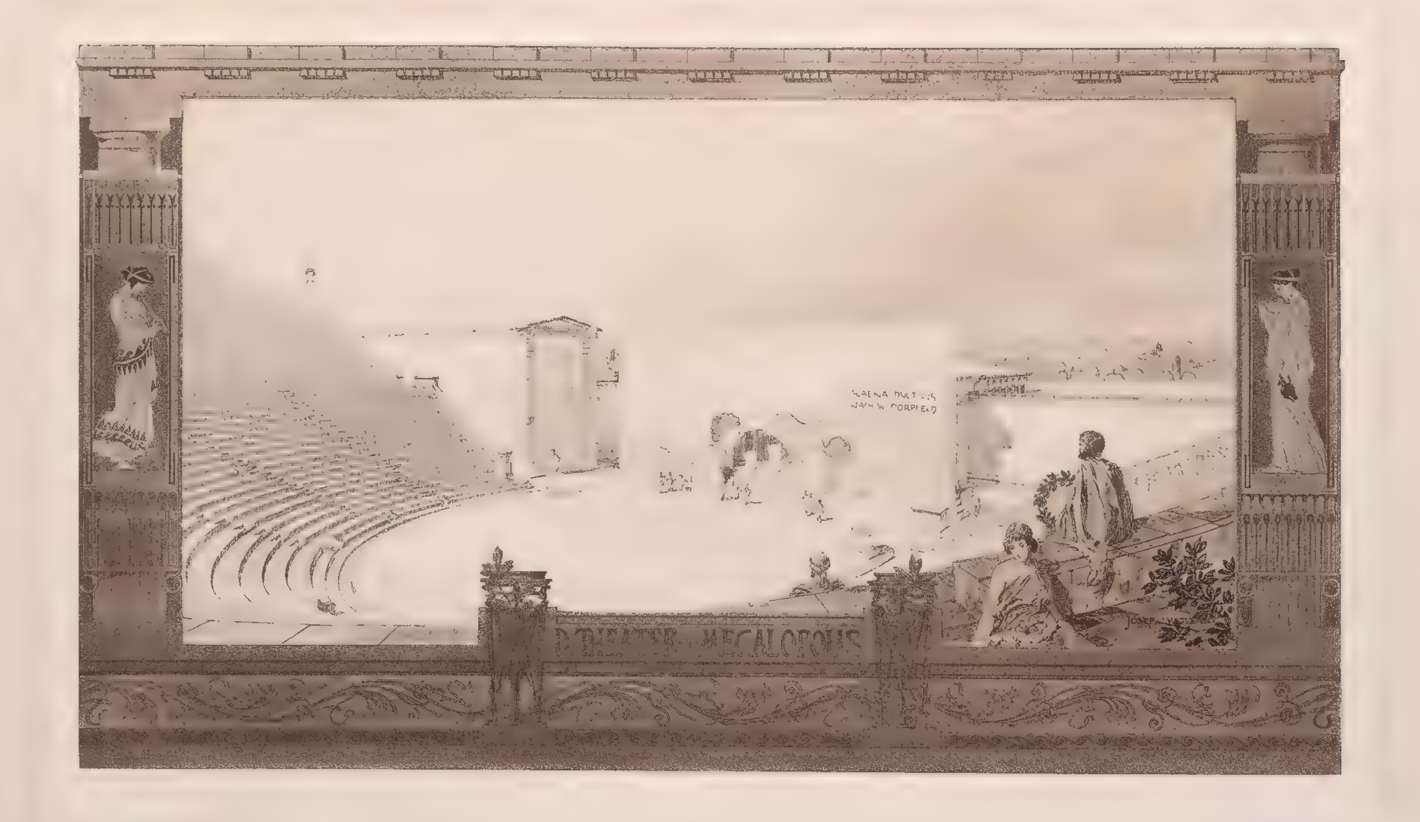
---

* „Das griechische Theater." W. Dörpfeld und E. Reisch, 1896.



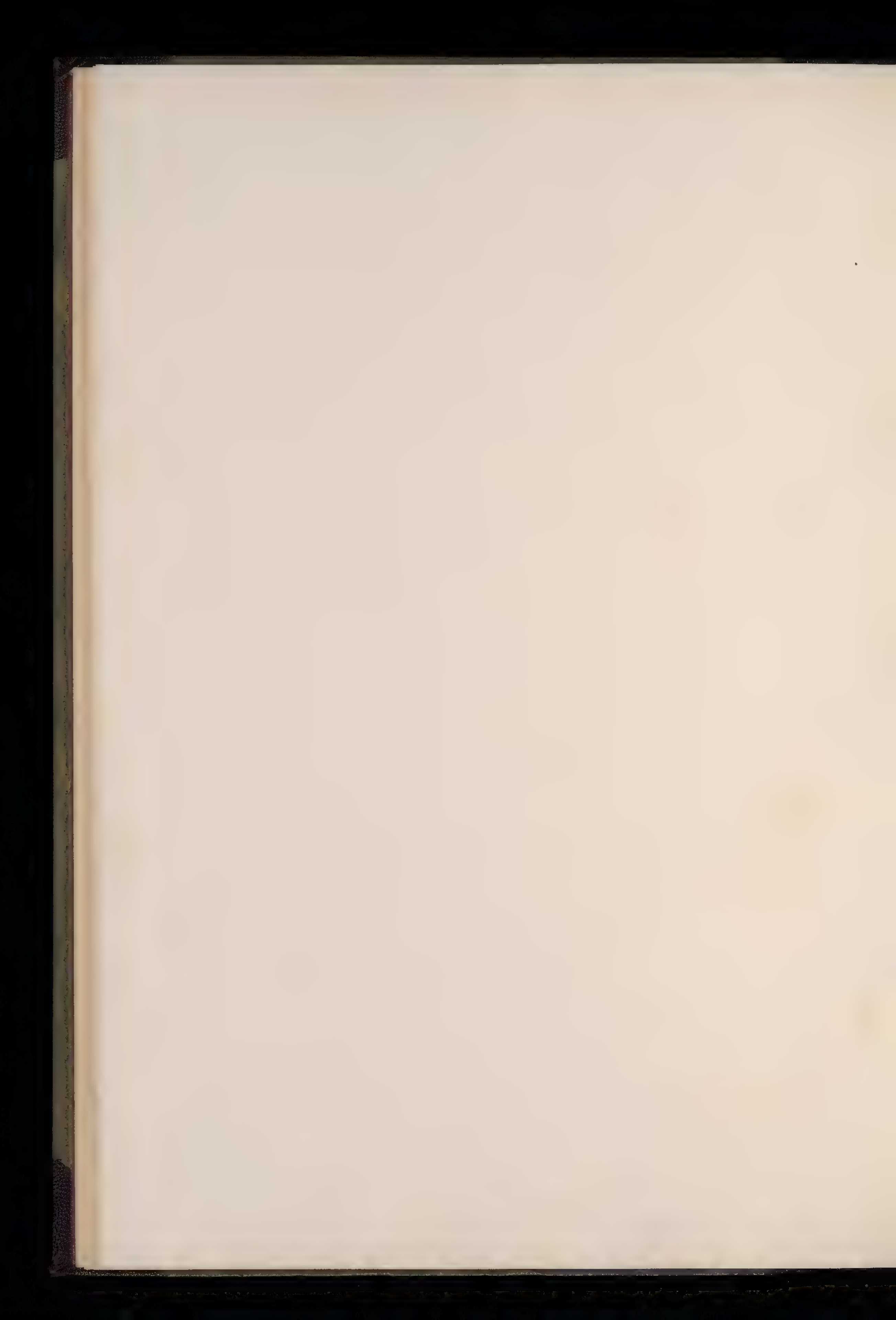
THEATER ZU MEGALOPOLIS NACH DEN FUNDSTÜCKEN.





THEATER ZU MEGALOPOLIS MIT DER SCAENA DUCTILIS N. W. DÖRPFELD.

(SCHAUSPIELER UND CHOR SIND NUR MARKIERT.)



Daß man die von Dörpfeld angegebene „scaena ductilis“ vor das hölzerne Proskenion geschoben habe, behauptet er selbst nicht und es ist dies daher nicht bloß aus technischen Gründen allein als ausgeschlossen zu betrachten.

Dies würde aber die Annahme gestatten, daß nach 222 v. Chr. auch diese 430 m^2 große „scaena ductilis“ nicht mehr bestand, sondern eine kleinere, wenn man nicht annehmen will, daß eine kleinere vor dem Proskenion und eine größere hinter dem Proskenion aufgestellt wurde.

Für zwei gleichzeitige „scaenae ductiles“ sind in der Skenothek keine Aufstandplatten vorhanden, sondern nur für jene, welche hinter das Proskenion geschoben werden konnte.

Dies gilt sowohl für die Zeit des hölzernen, wie für die Zeit des steinernen Proskenion. Darüber ist kein Zweifel. Darüber geben die Ruinen genauen Aufschluß.

Die Ausgrabungen am Theater von Megalopolis durch die Delegierten der „Society for the Promotion of Hellenic Studies“ haben klargelegt, daß die seitlichen Anschlußmauern des steinernen Proskenion vor der ersten Stylobatstufe des Portikus endigen.

Es ist ganz ausgeschlossen, eine andere Annahme zu machen, selbst wenn dies durch die Ausgrabung nicht zweifellos sichergestellt wäre, da die Führung dieser Mauern über den Stylobat bis an die kannelierten Ecksäulen des Portikus, wobei die Stylobatstufen mit ihren Wiederkehren aus diesen Mauern unten hervorgeragt hätten, vielleicht bei Barbaren, niemals aber bei den Griechen möglich gewesen wäre.

Wenn sich selbst das Endigen der Flankenmauern des Proskenion vor den Stylobatstufen des Thersilion bei der Ausgrabung nicht so klar ergeben hätte, die Tatsache allein, daß die Stylobatstufen um das Eck herumreichend vorgefunden worden sind, würde beweisen, daß die Flankenmauern des Proskenion vor dem Stylobat endigten.

Das, was die Herren R. Weir Schultz, E. A. Gardner und William Loring über dieses Proskenion und über das Aufstandsplattenfundament in der Skenothek vermuten, ist daher richtig und stimmt dem auch W. Dörpfeld durch die Fig. 55 in seinem Werke zu.

Daraus folgt aber ganz zuverlässig, daß man auch nach 222 v. Chr. und nach E. Gardner auch noch im ersten vorchristlichen Jahrhundert hinter das Proskenion eine „scaena ductilis“ schob.

Zweifelhaft bleibt also nur die kleinere vor dem Proskenion und zweifelhaft bleibt, ob die noch im ersten vorchristlichen Jahrhundert benutzte die von W. Dörpfeld angegebene 430 m^2 große „scaena ductilis“ sein konnte oder eine andere war.

Dieselbe gegen das Gebälke des Portikus abstützen konnte man nicht mehr, denn W. Dörpfeld sagt: „Auf jeden Fall bestand (die Säulenwand des Portikus) nicht mehr, als statt des hölzernen Proskenion eine steinerne Schmuckwand errichtet wurde.“

Was sagt nun der Sachbefund?

Man erbaute an Stelle des hölzernen Proskenion ein steinernes und zwar so, daß dessen Seitenmauern vor dem ersten Stylobatstufen des Portikus endeten, zu dem Zwecke, damit eine „scaena ductilis“ fallweise aufgestellt werde, um einen anderen gebräuchlicheren Hintergrund zu verdecken. Ist es da wahrscheinlich, daß dieser gebräuchlichere Hintergrund ein Trümmerfeld war? Dörpfeld sagt überdies, daß diese „scaena ductilis“ gerade an dem Orte stand, wo in den griechischen Theatern die „Schmuckwand“ aufgestellt war, und die gebräuchliche Schmuckwand, vor der gespielt wurde, wie heißt er doch die? — Proskenion! — Nun wurde zuerst ein hölzernes und dann ein steinernes Proskenion und das letztere so gebaut, daß in gerader Linie längs seiner Rückseite eine „scaena ductilis“ aus der Skenothek herausgeschoben werden konnte. Warum bauten denn dann die Megalopolitaner nicht das Proskenion an Stelle des Portikus, wenn er erstlich so nicht aufrecht stand, sondern in Trümmern lag und die „scaena ductilis“, die bewegliche Schmuckwand vor die stabile, das Proskenion, fallweise vorgeschoben wurde? Doch davon später. —

Aber das eine wird zugegeben werden können, daß, wenn der Portikus nicht mehr aufrecht stand, auch keine 12·50 *m* hohe oder 430 m^2 messende „scaena ductilis“ nötig war, es wäre denn, daß sie nunmehr die Bestimmung erhielt, fallweise oder immer das Ruinenfeld des Thersilion den Zuschauern zu verdecken.

Dies hätte aber zur Folge gehabt, daß die hohe Skenothek erhalten werden mußte, welche „zur Verschönerung des Theaters wahrlich nicht beitrug“ und immer einem Teile der Zuschauer die Aussicht auf das Spiel entzog.

Allein außer diesem hätte die hohe Skenothek noch einen konstruktiven Fehler besessen. Eine Halle von 34 1/2 *m* Länge bei 13 *m* Höhe und 8·25 *m* Breite war ohne Querverbindungen oder ausgiebige Mauerverstärkungen nicht unbedingt standfähig. Die „scaena ductilis“ ließ aber innere Querverbindungen nicht zu.

Wäre ihre Höhe für die „scaena ductilis" gerechtfertigt, weil nötig gewesen, so blieb doch vor ihr ein Raum von 32·50 *m* Länge, 6·50 *m* Breite und 13·00 *m* Höhe übrig, der nicht zu rechtfertigen ist.

Die Aufbewahrung der Pinakes, der Balken und Bretter des Podiums oder „des Daches des Hauses", wie Dörpfeld dasselbe nennt, sowie der anderen Geräte und Versetzstücke kann diese abnorme Höhe nicht rechtfertigen. Der Einbau von Etagen über dem unteren Teile für Garderoben des Chors oder der Spieler würde aber nicht nur den unteren Magazinsraum beeinträchtigt haben, sondern die Lichtöffnungen für diese Räume wären alle an der Seite gegen den Zuschauerraum gelegen gewesen, was man gewiß überall vermieden hat.

Die englischen Autoren schließen aus gewissen Merkmalen im Innern des Thersilion ganz richtig, daß man zur Zeit der Spiele Raumabschnitte desselben für diese Zwecke benützte.

Der Verkehr der Spieler mit der Bühne oder der Orchestra war von hier aus der ungezwungenste, weil natürlichste. Sprechen also hier rein praktische Erwägungen gegen die enorme Höhe der Skenothek, so tun dies die Funde in einer noch deutlicheren und überzeugenden Weise.

Die westliche Parodos liegt zwischen den Schmalseiten des Proskenion und der Skenothek, von diesem Punkte aus führt längs der Nordfront der Skenothek eine Rampe, welche hinter der westlichen Stirnfront der letzteren herum, längs ihrer bergseitigen Südfront zum ersten Diazoma führt.

Für die Rampe vor der Nordfront sind die Beweise einesteils durch die mit Verstärkungspfeilern nur in ihrem unteren Teile versehene Längsmauer der Skenothek, andernteils durch die parallelen, aber ansteigenden Reste einer Parapetmauer gegeben. Eine Aufführung der regellosen Verstärkungsvorlagen über das Niveau an der Skenothekfront, wie sie etwa aus der Aufnahme von R. Schultz (Tafel X, Fig. 5) gedeutet werden könnte, ist nach dem Gesamtcharakter der Ausführungen ausgeschlossen, dieselbe bezieht sich nur auf die östliche Endigung der nördlichen Frontmauer mit einem starken Pfeiler an der offenen Stirnseite. Die bergseitige, südliche Frontmauer der Skenothek ist bis zu dem ersten Diazoma als starke Futtermauer ausgeführt, von da ab bis zu dem östlichen Endpfeiler in geringerer Dicke. Wenn man also die Stärke der Frontmauern für eine Halle von 34·46 *m* Länge, 8·25 *m* Breite und 13·00 *m* Höhe ohne jede innere Zwischendeckenkonstruktion, die ja wegen der „scaena ductilis" nicht möglich war, in Betracht zieht, so stellt sich die Unwahrscheinlichkeit eines solch hohen Bauwerkes klar heraus.

Allein die Endigung der Rampe beim I. Diazoma sagt noch viel mehr.

Die W. Dörpfeld'sche Skenothek hätte nachgerade den westlich sitzenden Personen die Aussicht auf die scaena ductilis ganz verdeckt. Es ist daher auch viel wahrscheinlicher, daß die megalopolitanischen Architekten das nicht gemacht haben werden, sondern so, daß die Skenothek unter der Höhe des ersten Diazoma blieb. Da die Rampe von dem Niveau des Diazoma bis zum Niveau der Orchestra bei der westlichen Parodos kontinuierlich fiel, so ragten die Umfangsmauern auch bei dieser geringeren Höhe der Skenothek doch über diesen Weg empor.

Wenn man untersucht, welche geringste Höhenlage die Traufkante der Skenothek haben mußte, damit einerseits das Wasser nach der östlichen Seite in den freien Raum zwischen der Stützmauer des ersten Ranges und der Skenothek, anderseits westlich von dem Mauerpfeiler bei dem Diazoma nach der abfallenden Rampe geleitet werden konnte, ohne zu einer Hilfskonstruktion in der Dachfläche greifen zu müssen, so findet man dieselbe mit 6·50 *m* und dieses Maß ist auch zugleich das Maß der Minimalhöhe der Skenothek.

Höher als dieses Maß konnte die Skenothek wohl sein, aber nicht so hoch als Dörpfeld meint.

Für die Bestimmung der Maximalhöhe ergeben sich aber wieder andere Umstände.

Wenn man erwägt, daß das Thersilion und die Skenothek hart nebeneinander standen, so ist doch nicht anzunehmen, daß dieselbe, die ja nur ein Schupfen, ein Dekorationsmagazin war, höher gemacht worden sein sollte als das Hauptgebäude.

Diese Beziehungen der Skenothek zu dem ersten Diazoma des Theatron, zu dem Thersilion, zu der Übersichtlichkeit des Spielplatzes, stellen förmlich die Maximalhöhe der Skenothek fest und diese kann hienach nicht höher gewesen sein, als im äußersten Falle der Architrav am Portikus des Thersilion, das ist 8·70 *m*. Hienach sind also die Grenzwerte für die Höhe der Skenothek mit 6·50 *m* bis 8·70 *m* festgelegt. Da die „scaena ductilis", soll sie in das Haus gebracht werden können, nicht höher sein kann als das Haus, so muß in beiden Fällen die „scaena ductilis" niedriger gewesen sein und die Grenzwerte für ihre Höhe wären dann beiläufig 6·00 *m* bis 8·00 *m*.

Der untere Teil der „scaena ductilis" war nach Dörpfeld immer verdeckt, also unsichtbar. Immerhin wäre es möglich, daß diesmal in Megalopolis das „Dach des Hauses", das Podium des Proskenion fehlte und sonach die Zuschauer von oben in das Haus hineinsahen, allein ich glaube nicht, daß man diese Annahme einzig und allein Dörpfeld zuliebe machen kann. Es war also das Podium gewiß vorhanden, auch Pinakes in „die Schmuckwand" eingesetzt, so daß man diesen unteren Teil wahrhaftig nicht sehen konnte. Nun liegt dann die Frage vor: Ist es wahrscheinlicher, daß man das Rahmenwerk und Konstruktionsgehölz für den unteren Teil einer „scaena ductilis" von 32·50 *m* Länge machte, wenn man den unteren Teil von 3·30 *m* Höhe niemals sehen konnte, welches Konstruktionsgerippe überdies den Verkehr aus dem Thersilion unter das Logeion oder vor das Proskenion sehr behindern mußte, oder ist es wahrscheinlicher, daß man dieses Rahmenwerk gar nicht gemacht hat?

Allerdings mußte man diese „scaena ductilis" dann auf dem rückwärtigen Rande des Logeion aufstellen

Dabei konnte man sogar die Bildfläche um 3·30 *m* höher machen, was sicherlich ein großer Vorteil war.

Für mich besteht ein Zweifel darüber nicht, daß man eine solche kleiner dimensionierte „scaena ductilis" machte und sie auf dem Podium aufstellte, für den Architekten W. Dörpfeld besteht aber dieser Zweifel, denn er sagt pag. 138 seines zitierten Werkes: „weil für eine solche obere Schmuckwand jedes Fundament fehlt", konnte man auch eine solche oben nicht aufstellen.

Ja, das ist dann freilich schlimm — für die „scaena ductilis"!

Nun, vielleicht ist es möglich, uns davon zu überzeugen, daß so etwas wie ein „Fundament" für diese leichte obere Schmuckwand doch vorhanden war.

Ich habe in dem vielzitierten Werke W. Dörpfelds keine Stelle gefunden, daß „das Dach des Hauses", das Podium über dem Proskenion, in dem Theater von Megalopolis gefehlt habe. Er hat also sicherlich ein solches als vorhanden angenommen. Aus was bestand ein solches „Dach" oder Podium? Aus Balken, welche mit Pfosten überlegt waren. Worauf lagen die Balken? — Einerseits auf dem Gebälke des Proskenion, anderseits — ja, da fehlt dem Architekten Dörpfeld das Fundament! — Wenn die Balken anderseits nicht aufgelegt werden konnten, da gab's freilich auch kein Fundament für eine obere Schmuckwand!

Ein solches Auflager für die Träme des Podiums muß es aber gegeben haben, und damit haben wir nicht bloß ein „Dach des Hauses", sondern auch einen festen Boden, auf welchem wie in unseren Wohnzimmern selbst schwerere Gegenstände aufgestellt werden konnten.

Es war also das dem Architekten W. Dörpfeld fehlende Fundament für eine obere Schmuckwand doch vorhanden.

Oder hat er sich am Ende gar ein gemauertes Fundament für seine „scaena ductilis" als unerläßlich notwendig gedacht? Ja, aus was für Materialien bestand denn dann diese seine „scaena ductilis"? War diese „Schmuckwand" keine bloße leichte Hintergrunddekoration?

War diese „Schmuckwand" etwa eine aus Balken und Brettern gezimmerte 430 m^2 große Holzwand?

Ich muß hier zu meinem größten Leidwesen konstatieren, daß uns W. Dörpfeld über diese Umstände im Zustande quälendster Wißbegierde verläßt.

Wenn aber diese „scaena ductilis" eine verschiebbare Hintergrunddekoration, eine bemalte Fläche, etwa eine auf einem Rahmenwerk hergestellte Leinwanddekoration von höchstens 250 m^2 war, dann konnte dieselbe wohl auf dem Podium aufgestellt werden, dann war dafür das Fundament vorhanden.

Wenn diese Dörpfeld'sche „scaena ductilis" aber eine gezimmerte Fläche von 430 m^2 war, oder gar aus bis jetzt noch nicht erforschten Baumaterialien bestand, dann ist es freilich sehr schwer, in dem „Dach des Hauses", dem Podium, das entsprechende Fundament zu erkennen.

Um die Wende vom III. ins II. Jahrhundert v. Chr. soll nun vor dem Portikus des Thersilion ein hölzernes Proskenion errichtet worden sein, denn da erst für die Zeit des Pausanias bestimmt feststeht, daß der Portikus nicht mehr aufrecht stand, so mußte er entweder vor dieser Zeit noch aufrecht gestanden sein oder auf die Dauer von einigen hundert Jahren immer in Trümmern dagelegen haben.

Da das letztere doch sehr unwahrscheinlich ist, wenn der Grund fehlte, diese Trümmer als solche zu konservieren, so ist es also nach Dörpfeld auch zulässig anzunehmen, daß das hölzerne Proskenion noch vor dem intakten Portikus des Thersilion errichtet ward.

„Die Frage, ob auch das hölzerne Proskenion in seiner Mitte eine Tür hatte, ist nicht mit Sicherheit zu beantworten, weil wir die Mitte der nicht symmetrisch zur Achse des Zuschauerraumes angeordneten Wand nicht genau kennen. Nach Osten trat die Wand nämlich um 6·50 *m* über die Ecke des steinernen Proskenion

vor, während dieser Überstand im Westen geringer war. Die Mitte lag also weiter nach Osten als die Achse des Theaters."*

Da sehen wir einmal, was so ein Architekt in Arkadien alles anstellen darf und dennoch berühmt wird! Er erbaut ein Theatron für zirka 20.000 Personen ganz von Stein, gegenüber eine großartige „hundertsäulige" Thersilionhalle für 10.000 Personen, errichtet vor ihr einen herrlichen Portikus, daneben die hochragende Skenothek mit der wundervollen „scaena ductilis" und stellt dann mitten hinein in diese grandiose monumentale Anlage, gerade vor den Portikus, ein hölzernes Proskenion, dessen Mitte mehr nach Osten liegt und das nicht einmal eine mittlere Tür hat. — Entsetzlich! — Nein, diese Tür kann nicht gefehlt haben! — Man bedenke doch, daß die Schauspieler aus ihr auftreten mußten, um vor dem Proskenion zu spielen! — Am Ende haben diese auch „mehr östlich" gespielt? Warum denn? Das muß doch einen vernünftigen Grund haben?

Obzwar W. Dörpfeld sich über ein fehlendes Zapfenloch sonst ausführlich verbreitet, über diesen doch gewiß sehr wichtigen Umstand schweigt er sich ebenfalls vollkommen aus.

Aber ich glaube es herausgefunden zu haben, warum mehr auf der östlichen Seite des hölzernen Proskenion gespielt werden mußte, weil Dörpfeld den westlich Sitzenden mit der hohen Skenothek die Aussicht verbaut hat. Ich habe schon früher bemerkt, daß die hohe Skenothek diesen Nachteil hat, das rächt sich nun.

Wenn die griechischen Architekten so gebaut hätten, wie uns dies W. Dörpfeld in dem Theater von Megalopolis vorzeichnet, so würden sie, den Göttern sei's geklagt, zu unverdienten Ehren gekommen sein. Wir Architekten von heute, die wir unsere griechischen Kollegen von damals leider nicht so genau kennen wie W. Dörpfeld, sind daher bloß auf das schwanke Vermuten verwiesen, daß dieselben wohl doch dem hochentwickelten Schönheitsgefühle, welches das ganze Volk auszeichnete und entsprechend der inneren Gesetzmäßigkeit ihrer Kunst gebaut haben werden. Diese verlangten, daß die Achse des Theatron mit der des Thersilion zusammenfalle, daß in dem durchaus von Stein erbauten Theater kein hölzernes, sondern ein steinernes Proskenion eingebaut werde, daß dieses in der Achse des Thersilion vor dem Portikus errichtet werde, wie man das denn auch bei der Ausgrabung gefunden hat.

Aber selbst wenn, was nach dem früher über das Erdtheater Gesagten ausgeschlossen ist, ein hölzernes Proskenion vor dem Portikus des Thersilion errichtet worden wäre, so würden die griechischen Architekten auch dieses in der Achse des Portikus errichtet haben. Somit, da dieses um 6·50 *m* weiter östlich über die Ecke vorragend gefunden wurde, so hätte es auch westlich um 6·50 *m* vorragen müssen und da hätten sie nicht nur die westliche Parodos verbaut, sondern sie wären auch damit in die Skenothek hineingeraten. Das ging aber doch nicht an, und deshalb, meint Dörpfeld, mußten sie das hölzerne Proskenion einseitig bauen „mit der Mitte mehr nach Osten"!

Nun erfahren wir weiters, daß die „scaena ductilis" „unmittelbar vor den Säulen der Thersilions-Vorhalle stand", während vor der Proskenionswand gespielt wurde; denn pag. 138 sagt er: „Dabei darf die Annahme, daß die obere Dekoration etwa nicht unmittelbar vor den Säulen der Thersilions-Vorhalle, sondern nahe an der Vorderwand des Proskenion gestanden habe, deshalb als unzulässig bezeichnet werden, weil für eine solche obere Schmuckwand jedes Fundament fehlt."

Also auch an jeder anderen Stelle fehlte das Fundament! Nun ist mir endlich klar geworden, warum auch keine Schauspieler auf dem Podium spielen konnten, weil auch ihnen das Fundament gefehlt hat!

Es folgt aber noch etwas anderes aus obiger Behauptung. Da die „scaena ductilis" unmittelbar vor den Säulen der Thersilions-Vorhalle stand, die Proskenionswand aber „mit der Mitte mehr nach Osten", so spielten die Schauspieler immer nur vor der östlichen Seite der „scaena ductilis" oder es war vielleicht nicht ausgeschlossen, daß die „scaena ductilis" zeitweilig gar nicht der Hintergrund des Spiels war, auch wenn sie aufgestellt war.

Diese Schwierigkeiten, welche Dörpfeld den Griechen mit dem hölzernen Proskenion im steinernen Theater gemacht hat, bestehen bei dem steinernen Proskenion im steinernen Theater nicht mehr, dafür aber wieder andere.

„Denn es ist undenkbar", daß die Thersilions-Vorhalle noch bestand, als dieses steinerne Proskenion erbaut war. Nun hatten sie zwar wieder ein Proskenion in der Mitte, auch eine 12½ *m* hohe „scaena ductilis" dahinter, aber keinen Portikus mehr, an welchem er dieselbe abstützt! An diese „scaena ductilis" von 12½ *m*

* „Das griechische Theater" von W. Dörpfeld und E. Reisch, II. Abt., pag. 137

Höhe und 34·46 *m* Länge kann ich nicht glauben. Von dieser Rarität würde sich doch wohl irgend eine Nachricht, irgend ein Lob- oder Spottwort in dem klassischen Schrifttum vorfinden.

Ich bin leider mit demselben nicht vertraut genug, um eine solche beweismachende Stelle anzugeben, vielleicht kann uns da W. Dörpfeld helfen.

Die bisher vorgeführten Wirnisse werden aber noch vermehrt durch die von E. A. Gardner und William Loring aufgestellte Theorie von den drei Bauperioden, welche Dörpfeld aufnimmt, und die Erklärungen, welche er selbst noch hinzufügt.

Ich muß mir versagen, die Unhaltbarkeit aller dieser Hypothesen im Detail nachzuweisen, und darf dies wohl um so eher tun, als ich früher schon gezeigt habe, daß vor dem steinernen Theater das hölzerne oder Erdtheater mit der einfachen hölzernen Skene und dem hölzernen Proskenion und dann erst das steinerne Theater mit dem steinernen Proskenion und dem Thersilion errichtet ward und die Lage der Orchestra in den verschiedenen Zeiten immer dieselbe blieb.

Die Meinung, daß die drei „späteren Stufen" einen Beweis für ein anderes Niveau der Orchestra abgeben, ist nicht stichhältig. Die Stylobatstufen waren öfters das Letzte, was an dem Aufbau eines Tempels oder eines Portikus ausgeführt wurde. Noch heute legt man eine Freitreppe zuletzt, weil dieselbe während des Aufbaues des Gebäudes nur allzusehr Beschädigungen ausgesetzt ist, da über sie der Transport von Baumaterialien aller Art stattfinden und jede Unvorsichtigkeit mit diesen, sowie mit Gerüsthölzern, abspringenden Brocken bei Arbeiten in höheren Lagen, Bauschutt etc. nachteilige Wirkungen auf den tadellosen Bestand einer solchen Stylobattreppe haben müßte. Wenn also diese später gelegten Stufen keinen zweifellosen Beweis für eine Änderung des Niveaus der Orchestra bilden können, so würde der Umstand, daß diese Stufen ganz ohne jeden Verband mit der Parosfundamentmauer ausgeführt sind, vielmehr bestätigen, daß diese Fundamentmauer ein alter Bestand war, auf welchem einerseits der Portikus errichtet, anderseits der Stylobat ihm vorgelegt worden ist, wie ja ein ähnlicher Fall bei dem Theseion vorkommt.* Um überhaupt den Lesern, welche von den bei diesem Theater in Frage kommenden Bauvorgängen und den Zeiträumen, welche dieselben beanspruchen, keine ausreichende Vorstellung haben, zu Hilfe zu kommen, sei noch auf Eines verwiesen.

Für die Herstellung des steinernen Theaters, des Thersilion, der Skenothek und des Proskenion bedurfte man vieler, vieler Jahre. Hätte man nun das hölzerne oder Erdtheater mit der hölzernen Skene und dem hölzernen Proskenion demoliert, um das steinerne Theater zu erbauen, so würde Megalopolis durch sehr viele Jahre hindurch kein Theater gehabt haben. Wenn man nun schon zur Zeit der Gründung der Stadt, um rasch ein Theater zu haben, ein hölzernes oder Erdtheater errichtete, so kann man nicht annehmen, daß zur Zeit des höchsten Aufschwunges des arkadischen Bundes respektive von Megalopolis man durch viele Jahre ganz auf ein Theater verzichtete, um so weniger als ja die skenischen Spiele Kultusfeste waren.

Es ist also wahrscheinlich, daß man von Zeit zu Zeit einen Teil des früheren Theaters umbaute, bis endlich das nun steinerne Theater auf diese Weise fertig ward.

Wenn man sich über die Zeitdauer, welche die Erbauung des steinernen Theatron in dieser riesenhaften Ausdehnung (für zirka 20.000 Personen Sitzstufen aus Stein) erforderte, und über die Zeitdauer, welche die Erbauung des Thersilion mit einem Fassungsraume für 10.000 Personen beanspruchte, klar geworden ist, so wird man sich auch darüber klar werden, daß das Fangballspiel mit den drei Bauperioden, welches durch die verschiedenen Klammern, die verschiedenen Meißelschläge, durch das hölzerne Proskenion in dem steinernen Theater, „mit der Mitte mehr nach Osten", mit dem steinernen Proskenion in frührömischer Zeit etc. begründet werden soll, nichts anderes beweist als den gänzlichen Mangel an Verständnis in dieser Sache.

Aber trotzdem muß ich noch länger auf dem Felde von Megalopolis verweilen, weil noch einige andere schwerwiegende, falsche Behauptungen zu widerlegen sind.

Wir erfahren von Dörpfeld im II. Abschnitt, pag. 138, nämlich noch etwas sehr Interessantes, was sich alle anderen Forscher bisher nicht erklären konnten, warum diese Proskenien, das hölzerne wie das steinerne, so weit gegen die Mitte der Orchestra vorgebaut wurden.

Es ist nämlich auffallend, daß das Podium, auf dem man nicht spielen durfte, weit über 3 *m*, ja bis 6 *m* tief war. Da sagt er denn: „Die große Tiefe des Proskenion ist dagegen bei unserer Auffassung der Säulenwand als Hintergrund nicht nur verständlich, sondern muß als sehr zweckmäßig anerkannt werden.

* Denkmäler des klassischen Altertums III B, pag. 1774, A. Baumeister, München 1889

Die übermäßig großen Abmessungen der Orchestra waren erklärlich, solange Megalopolis eine große Stadt war; als sie aber in hellenistischer Zeit zu einer Kleinstadt herabgesunken und das Theater für die Bevölkerung zu groß und namentlich die Orchestra zu geräumig geworden war, empfahl es sich, den Spielplatz möglichst einzuschränken. Man schob das Podium so weit vor, daß zwischen ihm und dem Zuschauerraum nur noch der nötige Platz für die Parodos übrig blieb. So war für die Aufführungen eine Orchestra von der gewöhnlichen Tiefe vorhanden."

Diese Erklärung ist so außerordentlich geistreich, daß sie auf den ersten Moment verblüffend wirken könnte.

Lassen wir uns aber nicht verblüffen.

Um was handelt es sich denn eigentlich?

Als Megalopolis eine Großstadt war, da sahen alle von den Ehrensitzen aus recht gut das Spiel in der Orchestra, oder wie ich sage, auf dem Logeion.

Als aber Megalopolis von der Großstadt zu einer Kleinstadt herabgesunken war, dann sah man von denselben Ehrensitzen nicht mehr so gut.

Es soll zugegeben werden, daß gewisse geistige Eigenschaften bei den Bewohnern einer Großstadt, die zu einer Kleinstadt herabsank, zurückgehen, daß sich aber dies auch auf das gute Sehen erstreckt, das ist gewiß nicht nur neu, sondern auch sehr geistreich.

Wenn die Bevölkerung von Megalopolis abnahm, so ist wahrscheinlich, daß die Zuseher, die etwa früher in den letzten Reihen dieses immensen Theaters sitzen mußten, vorrückten, ja daß sie um mehr als 10 *m* vorrücken konnten, ist gewiß; daß sie aber das nicht taten, dafür aber in das steinerne Theater ein hölzernes Proskenion um 6 *m* vorbauten, um besser zu sehen, ist geradezu absurd. Ebenso absurd ist, daß man das Podium nur so weit vorschob, „daß zwischen ihm und dem Zuschauerraume nur noch der nötige Platz für die Parodos übrig blieb".

Die Parodoï in den Theatern von Piräus, Oropos, Thorikos, Eretria, Magnesia a. M. und Sikyon sind 3 *m* bis höchstens 4 *m* weit, in dem großen Theater von Epidauros 4 *m* und in dem kleinen Theater von Delos 2½ *m* und nun hat man in Megalopolis, als es zu einer kleinen Stadt herabgesunken war, die Parodos nicht wie in Delos 2½ *m* sondern 4 *m* wie in dem großen Theater von Epidauros gemacht. Wenn die Stadt so herabgesunken war, daß sie sich den Luxus eines steinernen Proskenion nicht mehr erlauben konnte, so hätte sie dasselbe doch noch um 1½ *m* näher heranschieben können, denn für die kleinere Zahl der Zuschauer waren dann 2½ *m* ja wohl noch ausreichend. Außer der östlichen Parodos waren ja noch andere Zugänge vorhanden, welche entweder in angenehmer Steigung zwischen der Skenothek und dem linken Flügel der Front des Thersilion auf das natürliche Terrain, sowie zum ersten Diazoma, oder über Stufenanlagen und Wege zum östlichen Flügel hinaufführten.

Diese westliche Rampe ist zwar weder von R. Weir Schultz in seinem Plane vom Theater von Megalopolis*, pag. 40, Fig. 27, noch von W. Dörpfeld**, pag. 134, Fig. 54, angegeben, allein sie war gewiß vorhanden. Doch es sei genug damit.

All diese Zitate werden von Dörpfeld als sachliche Gründe gegen das Spiel auf dem Logeion und für das Spiel auf dem Planum der Orchestra vorgebracht!

Ich will mich mit vielen anderen Hilfstruppen Dörpfeld's, welche in das Treffen gegen das Logeionspiel von ihm geführt werden, gar nicht weiter befassen, sondern nur die bedeutendsten Batterien zu demontieren suchen, welche von ihm und E. Reisch ins Feld gestellt werden. Die gegen Vitruv aufgefahrene tut keinen Schaden, Vitruv steht hier unerschütterlich und seine Position ist durch andere ausreichend gedeckt.

Es ist aber nötig, einige andere davon in Behandlung zu nehmen.

Die erste von diesen ist die Behauptung, daß die Tiefe der Bühne in vielen Theatern nur 2·50 *m* bis 3 *m* beträgt und der sohin für das Spiel vorhandene Raum unzureichend ist. E. Reisch sagt im IV. Abschnitte des zitierten Werkes, pag. 255:

„Wenn schon der Umstand, daß die Paraskenien als Stütze und Abschluß des beweglichen Proskenion dienten, zu der Folgerung führt, daß sie noch ein Stück vor die Linie des Proskenion vortreten mußten, so weisen verschiedene Spielvorgänge darauf hin, daß der freie Raum zwischen den Paraskenien noch tief genug gewesen sei, um während ganzer Auftritte als Spielplatz auszureichen."

---

* Excavation at Megalopolis 1890—1891.

** „Das griechische Theater", 1896.

Die Vorsprünge der Paraskenien vor der Front des beweglichen Proskenion müssen also mehr als 2·50 *m* bis 3·00 *m* gemessen haben, da ja nach Dörpfeld die Tiefe von 2·50 *m* bis 3·00 *m* für den Spielplatz nicht ausreicht, also vielleicht 3·00 *m* bis 3·50 *m* oder noch mehr. Nun beträgt aber die Tiefe der „Vorhalle" vor der Frontmauer der Skene 2·50 *m* bis 3·00 *m*, sonach müßten die Paraskenien vor der Skenenwand einen Vorsprung von 5·50 *m* bis 6·50 *m* oder noch mehr betragen haben.

Bei dem Likurgischen Dionysos-Theater finden wir diesen Vorsprung mit 4·93 *m*, bei dem Theater in Piräus mit zirka 3·00 *m* und bei dem Theater von Magnesia a. M. etwa mit 2·50 *m*. Diese Tatsachen stehen also mit den Behauptungen im Widerspruch, es kann also der von Reisch behauptete Spielvorgang während ganzer Szenen vor dem auf dem Boden der Orchestra stehenden beweglichen Proskenion nicht stattgefunden haben. Hätte derselbe aber vor einem auf dem Boden der Orchestra beweglichen Proskenion dennoch stattgefunden, dann hätte die Tiefe des Spielplatzes im Likurgischen Dionysos-Theater noch weniger als 2·50 *m* betragen und in anderen wäre er gar nicht vorhanden gewesen, was für die Tiefe eines Spielplatzes während ganzer Auftritte noch weniger als zu wenig ist.

Wir wollen aber von diesen Widersprüchen absehen, wir wollen auch davon absehen, daß die Tiefe der Bühne in einigen Theatern größer ist als 2·50 *m*, im Theater von Megalopolis betrug sie sogar 6·00 *m*, und untersuchen, ob denn eine 2·50 *m* bis 3·00 *m* tiefe Bühne für das Spiel wirklich unzureichend ist.

W. Dörpfeld ist mit dem Beweise, daß dies der Fall sei, gleich fertig, er verringert (VII. Abschnitt, pag. 342) rasch die Tiefe von 2·50 *m* bis 3·00 *m* noch um 1·00 *m*. Er sagt: „Da für die Bauten und Wände mindestens 1·00 *m* in Rechnung gestellt werden müßte, so bliebe für das Spiel nur ein Streifen von 1·50 *m* bis 2·00 *m* übrig. Das reicht selbstverständlich nicht aus für Schauspieler und ihr Gefolge von Statisten, geschweige denn für ein Zusammenspiel von Schauspieler und Chor." — Es ist wirklich erheiternd, diesen ernsten Beweis zu überprüfen.

W. Dörpfeld sagt an anderen Stellen, daß die Versetzstücke, Altäre, Grabmäler etc. wohl in der Nähe der Paraskenien also seitlich werden aufgestellt worden sein, hier behauptet er schon, daß von der ganzen Fläche nur ein Streifen von 1·50 *m* bis 2·00 *m* für das Spiel übrig geblieben sei. Er muß sich also vorstellen, daß „die Bauten und Wände" über die ganze Länge der Skene aufgestellt wurden, ich denke doch, das ist zu viel behauptet.

Man bedenke nur, die Länge dieses Streifens hat 20·00 *m*, in Megalopolis 32·00 *m* betragen; diese Länge wäre also mit Wänden, Altären und Grabmälern ausgestellt gewesen. Eine reine Gräberstraße!

Wenn man aber nach anderen Autoren, Bethe zum Beispiel, die griechische Szene aufbaut, mit dem ganzen Requisit ihrer Dekorationsmittel, so hat man nur in der Mitte den stabilen Hintergrund oder die „scaena ductilis" frei zu lassen und rechts und links, ich glaube mehr an der linken Seite, die Logeionfläche zu bestellen. Diese noch so reichlich aufgewendeten Dekorationsobjekte nehmen von der Länge kaum ein Drittel weg, so bleiben also an freier Logeionfläche noch zwei Drittel von 20·00 *m* Länge übrig, das gibt eine freie Logeionfläche von 33·00 m^2 bis 40·00 m^2.

Auf dieser Fläche können aber 100 bis 130 Personen sitzen, um wie viel bequemer also 3 Schauspieler, 2 Statisten und 15 Choristen, zusammen 20 Personen, stehen oder agieren. So viele Personen aber haben sich selbst nach allen bildlichen Darstellungen, wie auch nach den bekannten Personenverzeichnissen antiker Dramen gar nie gleichzeitig auf der Bühne befunden.

Aber es könnten sich doch so manche erinnern, daß auch in neueren Theatern Zwischenszenen vorkommen, welche sich auf einem Bühnenabschnitte von 1·50 *m* bis 2·00 *m* abspielen, denen muß aber auch dieser Zweifel noch durch andere Argumente benommen werden

W. Dörpfeld sagt daher im VII. Abschnitte, pag. 360: „Man stelle sich doch nur einmal auf einen modernen Balkon, der noch nicht mit einem Geländer oder einer Brüstungsmauer versehen ist, und urteile dann selbst, ob man dort mit einer Maske Theater spielen möchte!"

Diese Situation ist doch wirklich eine fürchterliche, in der auch den Beherzten das Gruseln angehen kann, besonders wenn er nicht weiß, wie viel Etagen hoch dieser moderne Balkon gelegen ist. Nachdem ich mich aber in diesem Zitate aufgefordert finde, selbst zu urteilen, so beschleicht mich die gewünschte unangenehme Empfindung nicht. Ich urteile also noch unbefangen.

Ich, sowie jedermann, ich nehme auch den Architekten W. Dörpfeld nicht aus, weiß, daß die gewöhnliche Tiefe unserer Wohnzimmer 5·00 *m* bis 6·00 *m* beträgt, daß also 2·50 *m* und 3·00 *m* eine halbe Zimmertiefe ausmacht, dagegen haben unsere Balkons gewöhnlich eine Tiefe von 1·00 *m* bis 1·20 *m*.

Wenn man also jedermann das Spielen auf dem Logeion als unmöglich beweisen will, so ist es jedenfalls dieser Absicht entsprechender, den Leser „auf einen modernen Balkon ohne Geländer oder Brüstungsmauer“ hinaufzustellen, als auf ein Podium von halber Zimmertiefe, ganz abgesehen davon, wie hoch der Balkon oder das Podium über der Erde liegt.

In dem Theater von Megalopolis liegt aber die Sache für Dörpfeld noch etwas schwieriger.

Das Logeion hatte dort eine Tiefe von 6·00 *m* bis zur „scaena ductilis“ gemessen, das ist schon eine ganze Zimmertiefe. Die Länge betrug bei dem steinernen Proskenion noch 32·00 *m*. Wenn man für die seitlichen Dekorationsobjekte ein Drittel abschlägt, so verbleiben noch zirka 22·00 *m* Länge. Der Spielplatz war also 22·00 *m*, das ist 3 bis 4 Zimmerbreiten lang und 6·00 *m*, das ist eine Zimmertiefe breit und lag nur 3·30 *m* über der Orchestra.

Wenn auf diesem Podium die griechischen Schauspieler auch noch der Schwindel, die Furcht vor dem Herabfallen erfaßte, da hole der Teufel alle griechischen Komödianten! Die Überzeugung lasse ich mir aber doch nicht nehmen, daß trotz seiner großen Furcht vor Schwindel selbst W. Dörpfeld „mit einer Maske“ auf dieser Bühne hätte spielen können.

Vorher hat Dörpfeld auch behauptet, daß man auf einem 3·00 *m* bis 3·50 *m* hohen Logeion das Spiel nicht gut, nicht ohne störende Überschneidungen sehen könne, ja, daß einzelne Zuschauer die Schauspieler gar nicht sahen! — Das werden wohl die Blinden gewesen sein! —

Um diese Behauptungen zu beweisen, bedient sich Dörpfeld im VII. Abschnitte, pag. 254 bis 256 einiger Schemata, die aber lauter Karikaturen sind.

Denselben schickt er voraus: „Die Entfernung der Schauspieler und der Bühne von der ersten Reihe der Zuschauer ist in den Theatern sehr verschieden und in Wirklichkeit fast immer größer (sic) als in unseren Zeichnungen. Wenn ich gleichwohl die kleine Entfernung gewählt habe, so ist es geschehen, damit die Vorteile und Nachteile der einzelnen Anordnungen besser in die Augen fallen. Und es durfte geschehen, weil durch eine Vergrößerung der Entfernung zwischen den Zuschauern und der Bühne die Nachteile irgend einer Anordnung zwar vermindert, aber niemals ganz aufgehoben oder gar in Vorteile umgewandelt werden können. Es ist daher nicht nur zulässig, sondern sogar ratsam, die Entfernung bei einem geometrischen Beweise möglichst klein anzunehmen.“

Die Logik dieser Satzkonstruktion bleibe unerörtert, ihr Zweck ist, die Unmöglichkeit des Spiels auf einer 3·50 *m* hohen Bühne zu erweisen.

In dieser Hinsicht also erachtet es Dörpfeld „nicht nur zulässig, sondern sogar ratsam“, recht karikierte Zeichnungen zu machen, denn wenn er die tatsächlichen Verhältnisse genau darstellen würde, so könnte er diese Unmöglichkeit nicht beweisen.

Da es sich hier aber nicht um eine Spiegelfechterei handelt, sondern darum, die Wahrheit zu erweisen, so kann man diese auch nicht durch lauter unrichtige Annahmen erweisen. Diese schematischen Darstellungen mußten daher genau im richtigen Verhältnisse aller Teile aufgetragen werden, denn wenn man in den Figuren 89 und 92 seines Werkes von dem rückwärtsstehenden Schauspieler nur den Kopf sieht, so will er doch nicht beweisen, daß nur der Fuß unsichtbar ist.

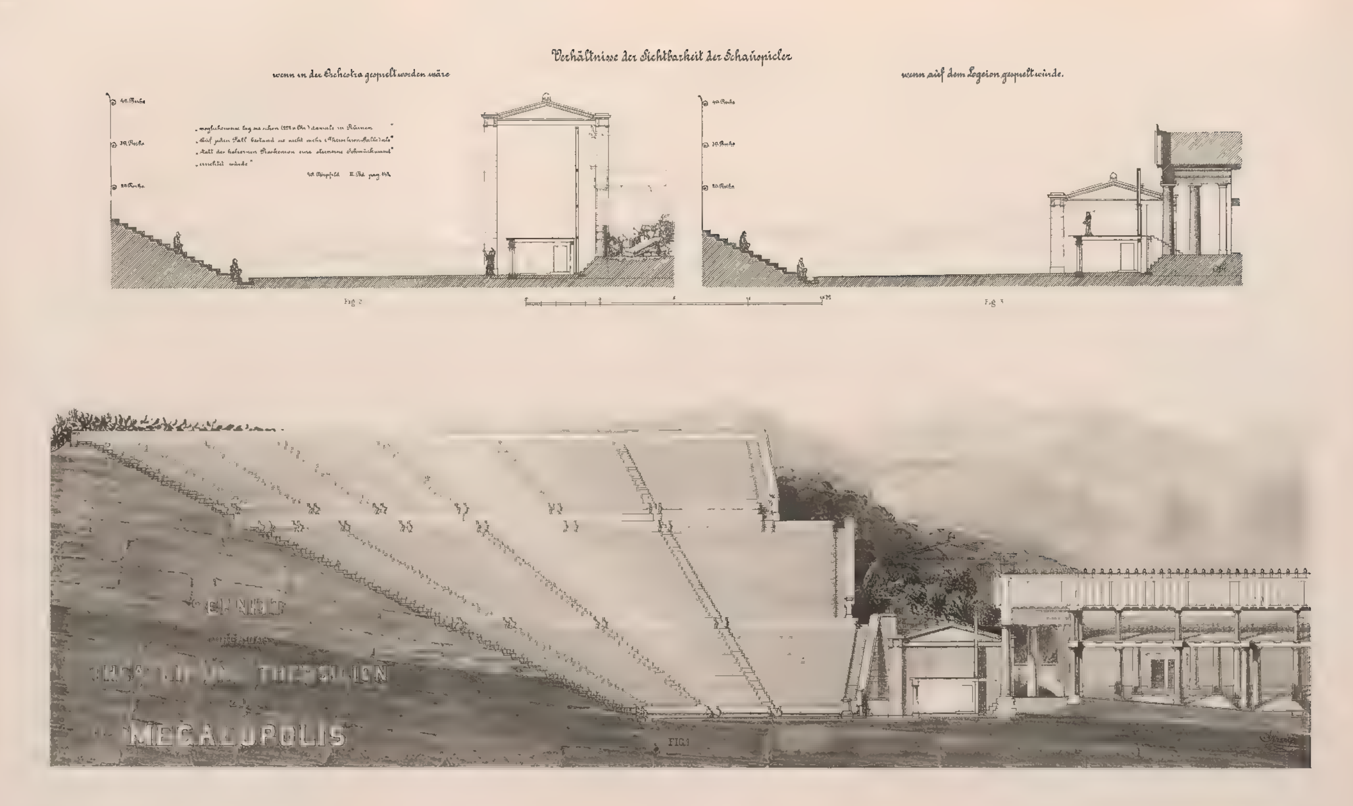
Wenn das Logeion 3·50 *m* hoch war, und nach demselben Maßstabe in den Schemata die erste Zuseherreihe darnach nur 5·25 *m* davon entfernt erscheint, so läßt sich damit nicht zeigen, daß diese Entfernung tatsächlich 15·00 *m* bis 20·00 *m* betragen hat.

Ich will der Einfachheit wegen bei dem Theater von Megalopolis verbleiben und nachsehen, wie denn daselbst diese Verhältnisse beschaffen waren.

In dem Theater von Megalopolis ist der Ehrensitz des Dionysos-Priesters 22·90 *m*, der letzte ungünstigste Ehrensitz an der Seite, 16·60 *m* von dem Achsenmittel der Vorderkante des Logeion entfernt, also 3- bis 4mal weiter, als dies Dörpfeld gezeichnet hat. In Figur 1, 2, 3 auf Tafel V sind einige Schnitte nach den tatsächlich bestandenen Verhältnissen gezeichnet und ich glaube, daß sie durch den Augenschein allein die Behauptung Dörpfelds nicht bloß abschwächen, sondern als ganz unhaltbar erkennen lassen.

Allein sie zeigen nicht bloß, daß die Behauptung W. Dörpfelds falsch ist, sondern daß man selbst an dem ungünstigsten Punkte so gut die Bühne übersehen konnte, als in jedem unserer modernen Theater in den ersten Sitzreihen des Parketts.

Bis heute ist es aber noch niemand eingefallen zu behaupten, daß man auf einer Bühne, wo man von der ersten Sitzreihe aus die Fußspitzen einer Tänzerin oder den Saum des Kleides einer Sängerin nicht sieht, nicht spielen kann oder daß man die Bühne nicht übersehen kann.



THEATER ZU MEGALOPOLIS MIT THERSILION.



Gleich zutreffend sind aber noch viele, viele Behauptungen in dem angezogenen großen Werke über das griechische Theater, zum Beispiel: das Podium nennt W. Dörpfeld „das Dach des Proskenion" oder „das Dach des Hauses", da ist es nun doch auffällig, daß das Dach in allen Theatern ein hölzernes Podium ist.

In keinem griechischen Wohnhause war das Dach eine solche hölzerne Podiumkonstruktion, nur in den Theatern war das Dach des Tempels, des Palastes, wie des einfachen Hauses, ein hölzernes Podium.

Obzwar nun auf diesem Dache, wie wir aus der griechischen Dramendichtung wissen, nur eine oder wenige Personen auftraten, so der Wächter im „Agamemnon", so Elektra mit den Pädagogen im „Orestes", also immer nur eine oder wenige Personen, soll man doch dafür Podien von 50 bis 60 m^2, in Megalopolis gar von über 190 m^2 gemacht haben. Das ist doch auffällig!

Diese wenigen Personen traten nach Dörpfeld überdies auf einem festen Bohlenboden auf und die anderen Schauspieler, Statisten und Choreuten auf dem Sand oder „geglätteten" Erdboden der Orchestra. Das ist doch auch auffällig!

Die Höhe des Proskenion, welches nach Dörpfeld sehr geschickt in einen Palast und zwei Wohnhäuser geteilt werden konnte, ist überall nahezu dieselbe. Im Theater zu Oropos oder Delos, wie im Theater zu Epidauros oder Megalopolis, mit ihren sonst riesigen Dimensionen. Das ist doch sehr auffällig!

Konnte denn nicht einmal der Tempel oder der Königspalast höher gemacht werden, besonders dann, wenn ein Theater, wie jenes von Epidauros oder von Megalopolis, förmlich nach solchen Dimensionen schrie? Das ist doch gewiß sehr auffällig!

W. Dörpfeld meint, das ginge absolut nicht.

Auf dem Logeion, dessen Rückwand drei verschieden dimensionierte Türen besaß, ging es wohl, aber unten ging das nicht. Oben auf der Wand der Skene konnte man in der Mitte einen Tempel oder Palast und daneben einfache kleinere Häuser malen, aber unten ging das nicht. Unten mußte gespielt werden, oben durfte man nicht. Man machte zwar Podien von 50 bis 190 m^2 Bodenfläche, aber darauf gespielt werden durfte nicht. Das verbietet einfach die — Vernunft, und die alten Griechen waren ja sehr vernünftige Leute!

Überdies hat man Dörpfeld „keine zufriedenstellende Antwort darüber gegeben, warum die griechische Bühne nicht niedriger als 10 Fuß gemacht werden durfte".* Das ist ein Grund, der läßt sich hören!

Meines Wissens wurde eine zufriedenstellende Antwort hierauf schon von Bethe gegeben, aber auch in seinen eigenen Schriften kommen so viele Stellen vor, die alle von der Benützung der unteren Etage der Skene sprechen, daß man glauben könnte, er habe sie sich schon selbst gegeben.

Wenn nun die untere Etage irgendwie für die musischen Choreuten, kyklischen Tänzer in der Orchestra benutzbar sein sollte, so mußten, wenn auch nicht so bequem wie in einem Didaskaleion, die Choreuten sich doch darin kostümieren können. Sie mußten darin sich aufrecht bewegen können, auch ein Gewand über den Kopf werfen können, ohne sich dabei die Hände an die Decke anzuschlagen.

Dies zeigt uns das Mosaïkbild aus Pompeji im Museo Nazionale** ganz deutlich. Hiefür war also mehr als 7 Fuß Höhe nötig.

Da der Raum auch über dem Niveau der Orchestra wenigstens 6 Zoll erhöht lag und die Deckenkonstruktion auch 1½ bis 2 Fuß dick sein mochte, so kommt schon eine Höhe von 9 bis 9½ Fuß für diese Etage zusammen. Wenn man nun den Raum, in welchem die Tänzer oder Choreuten sich aufhielten und bewegten, nur etwas bequemer machte, etwa um 1 Fuß höher, was doch wahrlich nicht zu viel ist, so betrug die Etagenhöhe 10 bis 10½ Fuß. Da nun das Proskenion vor dieser Parterre-Etage der Skene stand und die musischen Chöre etc. durch diese Vorhalle des Proskenion auf das Planum der Orchestra traten, so konnte die Konstruktion derselben auch nicht niedriger als die Parterre-Etage der Skene gemacht werden. Wenn wir in unseren älteren Baugesetzen die Minimalhöhe für einen Wohnraum mit 9 Fuß im Lichten vorfinden, so sind wir darüber keineswegs verwundert, wir halten diese Höhe sicherlich für eine minimale. Und so mag man auch in Griechenland aus langjährigen Erfahrungen gefunden haben, daß für die Garderobe der Choreuten, Flötenbläser, Kytharisten und Rhetoren ein solches Höhenmaß der Parterreräume unbedingt notwendig sei.

So viel steht fest, daß eine Parterre-Etage mit 7 bis 8 Fuß engl. von Fußboden zu Fußboden absolut unbenutzbar gewesen wäre. Nun läßt W. Dörpfeld aber auch die Schauspieler aus der Parterre-Etage in die

---

* „Das griechische Theater" von W. Dörpfeld und E. Reisch, III. Abschnitt, § 4, pag. 164.

** Museo Burbonico II. Bi. T. 56.

Orchestra schreiten und diese gingen doch auf dem Kothurn einher und hatten den Onkos noch auf dem Haupte, hat er gar kein Erbarmen mit diesen? Konnten die in einem so niederen Raume existieren? Wie mußten sich die denn, wenn sie schon aus der niederen Vorhalle gebückt heraustraten, vor ihrem niederen Hause, Palaste oder Tempel ausnehmen, wenn die Frisur bis zur Dachtraufe reichte? Wenn ihn das aber alles nicht rühren konnte, so sei ihm nochmals gesagt, man mußte der Benützbarkeit der Parterre-Etage wegen dieselbe vom Planum der Orchestra bis zum „Dach des Proskenion" 10 bis 12 Fuß engl. hoch machen.

Dieses letztere Maß bezieht sich wohl mehr auf die in Stein konstruierten Proskenien auf größeren Theatern.

W. Dörpfeld teilt in seinem vielzitierten Werke, II. Abschnitt, pag. 104, ein Profil der Proskenionwand des Theaters von Oropos mit, dessen Höhe 2·70 *m* beträgt, das ist 10 Fuß engl.

Unter dieses Maß war also bei einer Steinkonstruktion schwer herabzugehen, weil sonst die Benutzbarkeit der Parterre-Etage für den musischen Chor, die Tänzer, Flötenbläser, Kytharisten und Rhetoren, welche sich für ihr Auftreten in der Orchestra darin vorzubereiten hatten, auch dann, als die Schauspieler auf dem Logeion spielten, unmöglich geworden wäre.

Allein, bei der Annahme Dörpfelds, daß die Schauspieler in der Orchestra auftraten, war diese Beschränkung der Höhe nicht notwendig, da konnte das Proskenion beliebig höher sein. Es konnten die Höhen in den verschiedenen Theatern also ganz wohl sehr verschiedene sein; dies war aber ausgeschlossen, wenn die Schauspieler auf dem Podium spielten, denn dann würde man von den Ehrensitzen bei größerer Höhe wirklich starke Überschneidungen gesehen haben.

Vitruv hat sich also nicht geirrt, auch nicht jene, welche diese Ansicht aus den Ruinen der alten Theater gewonnen haben, dagegen aber Dörpfeld, welcher diese Ansicht aus den so deutlich sprechenden Fundstücken der antiken Theater leider nicht gewinnen konnte. Die gute Sichtbarkeit der Schauspieler von den ersten Sitzreihen aus verlangte es, daß man das Logeion nicht um vieles höher als 10 bis 12 Fuß mache, da diese gerade für die vornehmsten Plätze am meisten gelitten haben würde. Bei dem kleinen Theater von Oropos finden wir die Höhe der Bühne mit 2·70 *m*, bei größeren Theatern auch höher und zwar mit gutem Grunde, denn bei größerer Entfernung der Sitzplätze von der Bühne nimmt der Überschneidungswinkel ab oder bei gleichem Überschneidungswinkel kann die Höhe des Spielplatzes über der größeren Orchestra zunehmen.

Die Höhe des steinernen Proskenion in dem Theater von Megalopolis mag 3·15 *m*, eher vielleicht 3·30 *m* gewesen sein, da bei der großen Tiefe der Bühne von 6·00 *m* die Kranzgesimskonstruktion eine bedeutendere Höhe, der Tragfähigkeit wegen, als bei seichteren Bühnen erforderte, allein auch bei 3·30 *m* Höhe und 22·90 *m* Entfernung des mittleren Ehrensitzes des Dionysos-Priesters ist der Überschneidungswinkel immer noch ein kleinerer, als im Theater von Oropos bei 2·70 *m* Höhe und 11·00 *m* Entfernung der vornehmsten Sitzplätze.

Man sah also in dem Theater von Megalopolis die Bühnenvorgänge trotz größerer Höhe des Proskenion noch günstiger, als in vielen kleineren Theatern mit geringerer Bühnenhöhe.

Aus diesen Umständen geht aber Folgendes hervor:

1. Die Beschränkung der Höhe des Logeion auf das Minimalmaß der Parterre-Etage der Skene hatte keinen vernünftigen Grund, wenn vor ihr, **auf dem Planum der Orchestra**, gespielt worden wäre; im Gegenteil mußte für die Bildung des Hintergrundes als Palast, Tempelportikus und bescheidenes Wohnhaus nicht nur eine größere, sondern eine beliebige Höhe für die Darstellung dieser verschiedenen Objekte erwünscht sein.

Vom Standpunkte der Künstler konnte nichts erwünschter sein, als einen aufragenden Tempel oder Königspalast neben bescheidenen niederen Wohnhäusern auf der unbeschränkten Wand der Skene zu gestalten.

Dagegen ist es geradezu widersinnig, nach dem Rezepte Dörpfelds einen Tempel, einen Palast, ein Wohnhaus bloß durch Verdeckung oder andere Bemalung einzelner Pinakes auf einer gleichmäßigen Säulenfront herzustellen. Die Griechen, die über die Skene hinaus die herrlichen Tempel, die Paläste und die Wohnhäuser ihrer Stadt vor sich sahen, sollten, vor dem Proskenion sitzend, dann gefügig glauben, daß der Schauspieler aus einem Tempel oder Palaste trete, wenn er aus der mittleren Tür auftrat und aus einem Wohnhause, wenn er aus einer seitlichen Tür trat, die sich alle in einer sonst gleichmäßig mit Säulen geschmückten niederen Wand befanden und jeder Spieler aufpassen mußte, daß er sich nicht den Kopf anstieß, trotzdem die Tür bis unter Dach reichte.

Das scheint mir denn doch den Griechen zu viel zugemutet und uns zu wenig, wenn man dies für große Weisheit der Griechen ausgeben will.

2. Bei der Annahme des Orchestraspieles brauchte man für das Auftreten einer oder weniger Personen auf dem Logeion nur einen geringen Raum, dafür aber ein Plateau von 50 m^2 bis zu 190 m^2 zu schaffen, ist ebenso zwecklos als widersinnig.

Auch der Gebrauch als Theologeion forderte weder die Minimalhöhe, noch die große Podiumfläche.

3. Die Beschränkung der Parterre-Etage der Skene auf ein Minimalmaß hatte nur dann einen vernünftigen Grund, **wenn auf einem gleich hohen Podium vor der oberen Etage gespielt wurde.**

Denn wenn das Podium niedriger war, so bildete dasselbe ein Hindernis für den Verkehr aus der Parterre-Etage in die Orchestra. War aber das Podium höher als die Parterre-Etage, dann war es für die obere Etage ein Hindernis, um bequem auf das Podium zu gelangen.

Es war also der zweckmäßigen Benützung der Räumlichkeiten wegen notwendig, das Podium in gleiche Höhe mit dem Fußboden der oberen Etage zu legen, von geringen Höhenunterschieden, etwa um die Höhe einer Schwelle natürlich abgesehen.

Kein Architekt würde dies ohne Zwang anders machen.

Wenn nun diese beiden Teile notwendig gleich hoch sein mußten und die Sichtbarkeit des Spieles auf dem Logeion um so besser gewahrt war, je niedriger dieselbe war, so mußte auch die Höhe der Parterre-Etage dem angepaßt werden, sie mußte also auf eine Minimalhöhe, welche ihre Benützbarkeit noch zuließ, beschränkt werden.

Der Hintergrund dieses hochliegenden Spielplatzes war der Höhe nach nicht so beschränkt wie das Proskenion, es konnten auf der Skenenwand der oberen Etage sowohl Tempel, Palast, als auch Wohnhäuser von verschiedenen Höhen darauf hergestellt werden, sei es plastisch, sei es durch Wandmalerei oder durch Setzstücke.

Hier herrschte also die größte Bewegungsfreiheit in Verwendung von skenographischen Darstellungen.

Nun noch einige Worte über die Vasenbilder, welche von E. Reisch für das Spiel in der Orchestra auch in hellenistischer Zeit ins Treffen geführt werden.*

Im VI. Abschnitte, Theaterdarstellungen auf antiken Bildwerken, gibt Reisch eine Übersicht über alle im Laufe der Jahre von den Archäologen besprochenen dramatischen Darstellungen auf unteritalischen Vasen, auf römischen Reliefplatten und pompejanischen Wandgemälden. Die beigebrachten bildlichen Darstellungen sind bereits so oftmals publiziert worden, daß ich deren neuerliche Reproduktion unterlasse. Bethe hat kurz vordem auch noch in geistvoller Weise dargetan, daß die Vasenbilder des Assteas den Einfluß der griechischen Tragödie verraten, während die meisten anderen aber dem Phlyax entstammen und so mehr als die Vorläufer des römischen Theaters anzusehen sind.

Die bildlichen Darstellungen, welche ein Podium aufweisen, gliedern sich in solche, bei welchen dasselbe roh gezimmert, ohne jede künstlerische Formgebung auftritt, und solche, welche in einzelnen Teilen Kunstformen nachahmen, sonach als von solchen wirklichen Gebilden abgeleitet erscheinen. Ich will hier nur die letzteren ins Auge fassen.

Da es im griechischen Theater in attischer wie hellenistischer Zeit keine niedrige Bühne gegeben hat, also kein niedriges Proskenion existierte, welches etwa wie ein hohes Proskenion konstruiert sein konnte, so kann auch die der hohen Proskenionkonstruktion entsprechend gemalte Bühne nicht die Abbildung einer niederen Bühne sein. Die Annahme, daß der Maler dennoch eine niedere Bühne, so wie die allgemein bekannte hohe Bühne, das hellenistische Proskenion, beschaffen war darstellte, wäre also zum mindesten eine Ausnahme, weil alle sonst bekannten niederen Podiumkonstruktionen anders gestaltet sind, als die Konstruktion des hohen Proskenion. Aber auch in diesem unwahrscheinlichen Falle sind sie doch die Nachbildung einer Monumentalkonstruktion.

Betrachten wir aber einmal den Krater des Assteas, Berlin 3044 und den Glockenkrater im British Museum IV, F, 189 etwas genauer. Bei ersterem ist die Säulenreihe mit Anten abgeschlossen, wie bei dem Proskenion des Theaters von Oropos oder Megalopolis.

Die Anzahl der Säulen ist ganz nebensächlich, denn der Maler braucht nur ein Proskenion für die Anzahl der Figuren, welche er darstellen will, darüber rechts und links hinaus ist dasselbe für seine Darstellung von gar keinem Belang.

---

* „Das griechische Theater“ von W. Dörpfeld und E. Reisch, 1896.

Auch die Maler von heutzutage nehmen sich solche Freiheit heraus und ich glaube nicht, daß sie deshalb getadelt würden. Man darf aber auch von einer solchen Abbreviatur einer Konstruktion nicht folgern, daß diese freie Darstellung eine genaue Wiedergabe der Wirklichkeit, der wirklichen Größenverhältnisse aller Teile ist. Durch dieselbe wird nur der Charakter der Konstruktion gekennzeichnet und dieser entspricht einem Proskenion.

Bei dem Glockenkrater des British Museum geht diese Freiheit noch etwas weiter, da sind der Säulen gar nur eine zwischen Anten stehend angegeben und das Podium der Bühne allenfalls wie eine Stange anzusehen, nichts destoweniger werden wir aber darin mehr ein Merkmal der Naivetät des Vasenmalers, als die genaue Wiedergabe einer Bühne zu erblicken haben.

Ich gehe auch von der Ansicht aus, daß die seitlichen schmalen Pfosten von dem Vasenmaler mehr deshalb gemacht wurden, um die dargestellte Szene zu begrenzen, als um Seitenteile der Bühne darzustellen, wie E. Reisch meint.

Interessant ist, daß das Kapitäl der mittleren Stütze einem Säulenkapitäl, das der seitlichen Halbstützen aber Antenkapitälen gleichen, allerdings ebenso naiv dargestellt wie das Übrige.

Auf der zu Ruvo gefundenen Vase Caputi* ist eine Lustspielszene dargestellt. Die Stützen des Logeion erscheinen als Stümpfe dorischer Säulen mit Kapitäl aus Echinus und Abaccus gebildet. Die Schäfte stehen nicht auf der unteren Begrenzung des Bildes auf, woraus folgt, daß der Maler andeuten wollte, daß er nicht die ganzen Säulen, sondern nur den oberen Teil gemalt hat, die Säulen also sicher höher waren, als das, was er von dieser Höhe darstellte. Damit wird aber ausgesagt, daß die Schauspieler auf einer hohen Bühne spielten. Ebenso beweist die Tür im Hintergrunde, daß sie vor einer Wand spielten und nicht vor dem Dörpfeld'schen Proskenion.

Da nun die dargestellte Szene, wie B. Arnold meint, sich auf die attische Komödie bezieht, so würde damit auch bewiesen, daß die attische Komödie schon auf einem hohen Logeion spielte.

In allen diesen Fällen ist die Ähnlichkeit mit der Konstruktion der Proskenien in den griechischen Theatern eine augenfällige und nicht weiter zu erweisen nötig.

Die Untersuchung, ob man aus diesen Darstellungen mit Sicherheit entnehmen könne, wie hoch dieses Proskenion war, ist eine ganz müssige, denn dem Maler kam es nur darauf an, die Schauspieler auf dem Proskenion darzustellen. Diese Schauspieler, ihre Szene, das, was sie darstellten, war für ihn die Hauptsache. Wenn er diese Schauspieler und alles das, was neben, ober und unter ihnen vorhanden war, genau in Proportion dargestellt hätte, so würde er entweder die Skene nicht auf eine Vase haben daraufbringen können oder wenn er dies schon getan hätte, dann würde man von den Schauspielern nur höchst winzige Püppchen zu sehen bekommen haben, von denen man bei dieser Maltechnik nicht mehr hätte erkennen können, was sie darstellen.

Auch heute machen es die Maler nicht anders, wenn sie Theaterszenen darstellen.

Deshalb ist auf solche Spintisiererei, was an dem gemalten Proskenion richtig, was unrichtig, wie dick, wie hoch diese Säulchen sind, gar nichts zu geben, dagegen wäre es für alle jene, welche behaupten, daß man vor dem Proskenion gespielt habe, von der größten Wichtigkeit, zu zeigen, daß der Hintergrund dieser Theaterszenen ein Proskenion vorstellt. Und das ist aber nicht der Fall.

Nicht ein Beispiel findet sich, daß der Hintergrund dieser Theaterszenen aus dorischen Säulen oder Halbsäulen mit dem einfachen dorischen Gebälke darüber gebildet ist; weder auf den Vasenbildern, noch auf den Reliefs, noch auf den Wandmalereien kommt dies vor.

Zeigen daher die vorangeführten Beispiele deutlich, daß auf einem Proskenion gespielt wurde, so zeigen die Hintergrundbildungen derselben auf den Reliefs sonnenklar, daß diese keine hellenistischen Proskenien vorstellen. Eine weitausgreifende umständliche Auseinandersetzung scheint mir aus diesem Grunde nicht nötig, ich werde mich daher ganz kurz fassen können.

Sowohl das Marmorrelief im Museo Nazionale in Neapel, als das Wandgemälde aus dem von Presuhn mit „Patrizierhaus von 1879" benannten pompejanischen Gebäude, sowie die Terracottareliefplatte aus der Campana'schen Sammlung, wie auch das Bruchstück der Platte aus dem Museo Kircheriano zu Rom, sie alle stellen als Untergrund oder Aufstand eine Platte dar, eine Platte, wie sie das Geison des Proskenion ist, nicht aber wie sie der Erdboden der Orchestra ist.

---

* Baumeister, Denkmäler des klassischen Altertums. III, pag. 1753.

Die von großem künstlerischen Unverstande zeugende Ergänzung des Campana-Reliefs, an welchem eine gute Replik von anderer Hand aus früherer Zeit zu erkennen ist, erhielt an der Platte ein „hängendes“ Saumornament, das, wenngleich es aus anderer Zeit als die Reliefdarstellung stammt, doch dadurch beweist, daß die Platte nicht den Erdboden der Orchestra darstellt. Es läßt sich vergleichen mit der gerafften Draperie an dem Podium der in Fig. 79 von dem kelchförmigen Krater im Museo Nazionale in Neapel dargestellten Theaterszene.

Die Ergänzung des Gesimses oberhalb ist so roh und verständnislos wie nur möglich.

Besser, von einer Hand zeugend, ist das Bruchstück der Terracottareliefplatte aus dem Museo Kircheriano zu Rom und hier bin ich nicht der Meinung von Reisch, daß das bekrönende Ornament „nicht mehr als Teil des auf dem Relief dargestellten Baues betrachtet werden“ kann, sondern gerade der gegenteiligen. Die ganze Darstellung nimmt sich als gemalte Architektur aus und die Palmetten haben eine große Verwandtschaft mit den Stirnziegeln eines Dachsaumes. Daß der Maler, und nicht allein der Maler, sondern auch der Bildhauer, bei der Darstellung solcher Architekturdetails viel freier, ja phantastisch verfährt, braucht nicht mehr bewiesen zu werden.

Was aber, abgesehen von diesen Teilen der genannten Reliefplatten, gegen eine Proskenionwand spricht, ist folgendes:

Der Torbau auf dem Marmorrelief des Museo Nazionale zu Neapel charakterisiert sich ganz als eine gemalte Dekoration, ein Setzstück, welches vor einer glatten Wand steht.

Die Darstellung der Kapitäle als tragende Greifen, die ebenso unkorrekte Bildung des Gebälkes, der Volutengiebel vor einer geradlinig begrenzten Attika, über deren Mitte die Endrosetten der Giebelvoluten emporragen, die Darstellung der Tür, alles dies weist darauf hin, daß es eine malerische Darstellung ist oder besser die Darstellung einer bemalten Dekorationswand, eines Versetzstückes. Auch die Seitenwand, die aus mehreren gebrochenen Teilen besteht, gibt sich wie ein Versetzstück, ein Wandschirm, nicht wie eine Paraskenienwand und erst recht der Vorhang selbst als ein Theaterrequisit zur Abschließung eines Raumes, der aus diesem gebrochenen Wandschirm gebildet sein mag. Auf diesem Relief ist also nichts zu entdecken, was mit dem Proskenion als Spielhintergrund verwandte Formen aufwiese. Was die Terracottaplatten anbelangt, so sprechen diese noch deutlicher. Wir sehen hiebei von kleinen Verschiedenheiten des Details ab und fassen vorerst einmal die Türen ins Auge. Da sind deren gleich drei vorhanden, während Dörpfeld an dem Proskenion des Theaters zu Megalopolis selbst nach einer Mitteltür vergeblich sucht.

Nachdem er keine gefunden, sagt er im VII. Abschnitt, pag. 137:

„Gleichwohl dürfen auch an der Vorderseite eine oder mehrere Türen ergänzt werden; wir brauchen nur anzunehmen, daß entweder eine hölzerne Schwelle vorhanden war, wie sie im Altertum vielfach vorkommt, oder daß der Verschluß durch Teppiche bewirkt war.“

An dem hellenistischen Proskenion in Megalopolis hat man keine Spuren gefunden, daß in dieser „Schmuckwand“ Türen angebracht gewesen wären, „man braucht daher nur anzunehmen“, daß die alten Griechen eine Dummheit gemacht haben und die Sache ist geistvoll zu Gunsten des Orchestraspieles erledigt!

So einfach geht die Sache denn doch nicht.

Es wurde schon früher erwähnt, daß das Proskenion eine Art Säulenvorhalle vor dem Parterregeschoße der Skene bildete, an welcher während der dramatischen Agone die Zwischenräume der Säulen mit Pinakes geschlossen waren.

Dies geschah nicht etwa deshalb, weil es den Schauspielern unmöglich gewesen wäre, auf dem Podium ohne solchen Abschluß zu spielen, sondern dieser Abschluß wurde gemacht, weil der Anblick von Geräten und Maschinerien den Zuschauern entzogen bleiben mußte. Auf dieser Terra incognita bewegten sich Personen, welche mit solchen Geräten zu tun hatten und für diese war gewiß nötig, daß sie die Geräte für ihre Manipulationen auch sahen. Aus diesem Grunde wird man wohl zumeist die Pinakes aus mit Leinwand überspannten Rahmen, welche bemalt waren, hergestellt haben und aus Holztafeln nur dann, wenn eine andere Lichtzufuhr vorhanden war.

Dieser Verschluß aller Zwischenräume war für die Dauer der dramatischen Agone notwendig und wenn dies auch für die anderen Nummern des Festprogramms nicht notwendig war, so wird wohl der Verkehr der anderen Personen aus der Skene in die Orchestra, jedoch nicht unbedingt, nur durch eine oder mehrere Türen in der Vorderwand des Proskenions, haben stattfinden müssen.

Bei dem Theater von Megalopolis war dies nicht notwendig und daher gewiß nicht der Fall, da an den Flankenmauern des Proskenionbaues Türen vorhanden waren, wie dies durch die Aufnahmen von R. Schultz bewiesen wird.

Bei dem zweiten Typus der hellenistischen Skene, wie in den Theatern zu Delos und Megalopolis, wo das Proskenion durch Paraskenien nicht abgegrenzt war, mußten also an der Vorderwand desselben Türen nicht unbedingt nötig vorhanden sein, um aus dem Raum hinter der Proskenionwand in die Orchestra zu gelangen. Wenn Dörpfeld diese Unterschiede der hellenistischen Skene gekannt hätte, würde er nicht notwendig gehabt haben, „anzunehmen", daß solche Türen, wenigstens in der Mitte eine, vorhanden sein mußten.

In attischer Zeit hatte die Skene drei Türen und diese sind der Skene der hellenistischen Zeit auch erhalten geblieben. Allein es ist ganz selbstverständlich, daß, wenn man auf dem Logeion spielte, diese drei Türen in der Skenenwand dahinter notwendig waren, nicht aber unterhalb an der Proskenionwand. Da man also hier auf drei Türen gar nicht Bedacht zu nehmen hatte, so machte man eben eine Reihe von Säulen, die gleichweit voneinander standen, welche Säulenreihe von der unteren Etage nach den dramatischen Agonen den freien Verkekr in die Orchestra nicht behinderte. Die Idee, in der Säulenreihe des hellenistischen Proskenion drei steinerne Türpfosten einzubauen, ist daher eine Erfindung, welche die griechischen Architekten nicht gemacht haben. Auch in dem von W. Dörpfeld auf Tafel V mitgeteilten Ergänzungsversuche der Skene des Dionysos-Theaters aus dem IV. Jahrhunderte sind diese drei Türen der Skenenwand zugehörig, sind wie schon gesagt eine Einrichtung des Skenengebäudes, nicht aber eine Einrichtung des Proskenion. Von diesen drei Türen der Skene ist nun die mittlere die größere, die Seitentüren die kleineren, die um vieles kleineren! Ich habe schon früher bei der Erörterung der Minimaldimensionen des Proskenion gezeigt, daß die Türen bis zum Architrav hinauf gerade noch einen Akteur durchlassen, diese Türen können daher an einem Proskenion gar nicht von so ungleichen Dimensionen gemacht worden sein, weil man sonst aus den seitlichen überhaupt nicht mehr aufrecht heraustreten konnte, sondern mehr hätte herauskriechen müssen.

Die Darstellung dieser verschieden hohen Türen auf den Reliefplatten widerspricht also der Ansicht, daß der so dargestellte Spielhintergrund einem Proskenion angehört.

Aber auch noch in einer anderen Beziehung sagen diese Türen gegen das Proskenion als Spielhintergrund aus.

Wenn die spielende Person etwas vor das Proskenion vorträte, dann sähe man den Türsturz in den unteren Reihen immer noch über den Köpfen der aufgetretenen Schauspieler, wenn aber diese Türen an der Skenenfront als Hintergrund des Logeion vorhanden sind, so werden diese Türen von demselben Standpunkte aus gesehen durch die vortretenden Schauspieler überschnitten, daher der Türsturz tiefer erscheinen.

Es weisen also die so ungleichen Größenverhältnisse der Türen, wie deren perspektivische Darstellung darauf hin, daß sie nicht auf dem Planum der Orchestra, sondern auf dem Planum des Logeion errichtet sind.

Es ist ferner doch mindestens sehr sonderbar, daß diese Hintergründe ganz andere Säulenstellungen als die hellenistischen Proskenien aufweisen.

Diese hellenistischen Proskenien waren so allgemein bekannt, daß über den Säulentypus derselben auch die Maler und Bildhauer vollkommen im klaren sein mußten und doch sind diese Säulendarstellungen ganz andere als diejenigen, welche an Proskenien vorkommen. Überdies sehen wir die Architrave verkröpft und je ein Säulenpaar mit einem Giebelaufbau geschmückt, eine Auffassung, die dem hellenistischen Proskenion schnurgerade entgegen ist. So was war keinem Architekten, wohl aber jedem Theatermaler gestattet; aber daraus folgt noch nicht, daß der Maler bei jeder Theaterdarstellung auch eine solche Umbildung des Proskenions vornahm, der Schluß ist viel richtiger: Weil diese Säulenstellungen ganz andere, als jene an dem Proskenion sind, stellen sie auch kein Proskenion vor.

Es ergeben sich aber noch weitere Schwierigkeiten für die Deutung des Proskenion als Spielhintergrund.

Auf der Amphora aus Ruvo befindet sich ein Hallenbau, wie solche auch an anderen Gefäßen als Mitte des Spielplatzes, vor dem Tor des Palastes etwa, gemalt sind.

Ihre Beziehung zu den Dramen des Euripides und seiner Nachfolger wird zugegeben.

Ein solcher Hallenbau konnte wohl vor einer glatten Wand, die Türvorflur überdeckend, leicht angebracht werden, nicht aber vor der Säulenreihe eines hellenistischen Proskenion. Da nun überdies diese Säulenhallen auf einem Stylobat von mehreren Stufen stehen, wie dies jene auf der Medea-Vase in München bezeugt, so würde dieser Stylobat sogar das Auftreten aus dem Proskenion gehindert haben, was nicht der

Fall war, wenn er auf dem Logeion errichtet war, wo die Türöffnungen in der oberen Skenenfront höher liegen konnten, was wohl zumeist auch der Fall war.

Also auch diese Vasenbilder sprechen gegen den Spielplatz vor dem Proskenion im Niveau der Orchestra und für den Spielplatz auf dem Logeion vor der in größter Mannigfaltigkeit zu dekorierenden Wand der Skene.

E. Reisch, IV. Abschnitt, pag. 203, sagt, daß sich „der Wetteifer der Choregen in der glanzvollen Herrichtung der Schmuckbauten betätigte, die immer genauer berühmten Bauten der Wirklichkeit nachgeahmt wurden. Dazu kam, daß auch die μηχανοποιοι und die Skenenmaler in der zweiten Hälfte des V. Jahrhunderts den Dichtern Gelegenheit zu neuartigen Wirkungen boten und daß die Kunst, das Proskenion in der verschiedensten Weise zu formen, ihnen immer größere Freiheit in der Auswahl des Schauplatzes gab".

Ja, gescheidt waren die Griechen noch in der zweiten Hälfte des V. Jahrhunderts, später nicht mehr, denn dann behalfen sie sich mit der niedrigen Säulenwand des Proskenion und machten aus dem mittleren Teil einen Tempel oder Palast, aus den seitlichen Teilen Wohnhäuser, die immer weniger „berühmten Bauten der Wirklichkeit nachgeahmt" waren.

Dazu kam, daß auch die μηχανοποιοι und die Skenenmaler den Dichtern keine Gelegenheit mehr zu neuartigen Wirkungen boten und daß die Kunst, „das Proskenion in der verschiedensten Weise zu formen", in Fesseln geschlagen wurde, welche ihnen die Auswahl des Schauplatzes fast ganz entzog. Das ist ein furchtbarer Rückgang der skenischen Kunst in der hellenistischen Periode, glücklicherweise nur bei W. Dörpfeld und E. Reisch gewesen.

Aus dem von mir bisher Vorgebrachten ergibt sich ein freundlicherer Ausblick.

Auf dem Logeion war ein ausreichender Spielplatz vorhanden, die Zuschauer konnten denselben gut überblicken und all die Wunder der dekorativen Kunst konnten auf der Skenenwand in voller Freiheit ausgeübt werden.

Nichtsdestoweniger werden aber gegenüber diesen freundlichen Aspekten die Zweifel an dem Spiel auf dem Logeion gewiß bei denen noch bestehen bleiben, welchen auch die Zeugnisse der Klassiker, daß das Logeion der Standort des Schauspielers war, nichts gelten.

Das literarische Zeugnis Vitruvs gilt W. Dörpfeld nichts, „Vitruv hat sich geirrt", das beweist er ganz genau!?

Auch Pollux IV, 123 ist falsch ausgelegt worden. — Das ist sehr schlimm!

Ich bin leider auch kein lebender Zeuge einer Vorstellung im Theater zu Megalopolis gewesen.

Es wird also nichts anderes übrig bleiben, als zu zeigen, daß man vor dem Proskenion auf dem Planum der Orchestra gar nicht spielen konnte; denn wenn man vor diesem Proskenion nicht, auf dem Logeion vor der Skenenwand aber spielen konnte, so ist es doch als sicher anzunehmen erlaubt, daß man auf dem Logeion gespielt haben werde; denn anzunehmen, daß die alten Griechen, weil sie in der Orchestra vor dem Proskenion nicht spielen konnten, Herrn W. Dörpfeld zuliebe auf dem Logeion nicht spielen mochten, am Ende also in dem Theater gar nicht gespielt haben, das ist doch zu unwahrscheinlich!

Es sei hier erinnert, daß Dörpfeld das hölzerne Proskenion „mit der Mitte mehr nach Osten" in dem Theater von Megalopolis eingebaut hat, und daß dasselbe tatsächlich die östliche Parodos mit nur 4·00 *m* Weite übrig ließ. Dörpfeld fand auch, daß der Spielplatz mit 2·50 bis 3·00 *m* von zu geringer Tiefe sei, folglich muß derselbe auch in der Orchestra mehr als 3·00 *m*, also vielleicht 4·00 *m* eingenommen haben. Wenn nun dieser Spielplatz vor dem Proskenion lag, dessen „Mitte mehr nach Osten" sich befand, dann nahm er nahezu die Breite der Parodos ein und die seitlich aufgestellten Dekorationsobjekte verlegten sonach die östliche Parodos ganz, so daß auch das Publikum durch dieselbe nicht mehr ins Theater gelangen konnte . . . . . .

Zu solchen Konsequenzen führt der Eigensinn der Schauspieler, wenn sie nicht auf dem Logeion spielen wollen!

Allein, sie haben dennoch nicht nur auf dem Logeion gespielt, sondern in dem Theater von Megalopolis niemals vor den blanken Säulen des Portikus des Thersilion, sondern immer vor der „scaena ductilis."

Doch genug von und für Megalopolis.

Nachdem ich mit diesen, wenn auch überaus knappen Erörterungen das Spiel auf der hohen Bühne nachgewiesen zu haben glaube, wende ich mich wieder dem weiteren Verfolg meiner Studie zu.

In der hellenistischen Periode treffen wir also zwei Arten der Skene an. Die eine derselben besteht in einem mehrgeschossigen Gebäude, das von Seitenrisaliten, in welchen die Bewegungsmechanismen untergebracht sind, flankiert wird und zwischen den Risaliten ein durch eine vorgesetzte Säulenreihe (Proskenion) im Parterre gebildeter Vorhof, der durch Überdeckung mit Pfosten in der Höhe des Fußbodens der ersten Skenenetage jeweilig zu einem Bühnenpodium (Logeion) umgewandelt wird.

Die andere besteht aus einem Skenenhause ohne Seitenrisalite, vor welchem das Proskenion respektive Logeion wie bei der ersten hergestellt ist und die Bewegungsmechanismen unabhängig von der Skene seitlich installiert sind.

Diese beiden Formen treten in den Theatern von Epidauros und Delos besonders klar hervor.

Unter dem Einflusse der neueren Komödie sind eine Reihe von Umbildungen an diesen Skenen vorgenommen worden, welche allmählich eine Veränderung der Bühne zur Folge hatten und sohin die dritte Periode einleiteten. Die Phlyakenposse und die Attellana waren in Groß-Griechenland schon im III. und II. vorchristlichen Jahrhundert allgemein verbreitet und spielten sich auf einem niederen Podium vor einer einfachen Kostümbude ab. Sie gingen mit dieser niederen Bühne zu den Römern über und auch in Hellas bewirkten sie, als sie in die bestehenden Theater eindrangen, ihren skenischen Bedürfnissen gemäße Abänderungen.

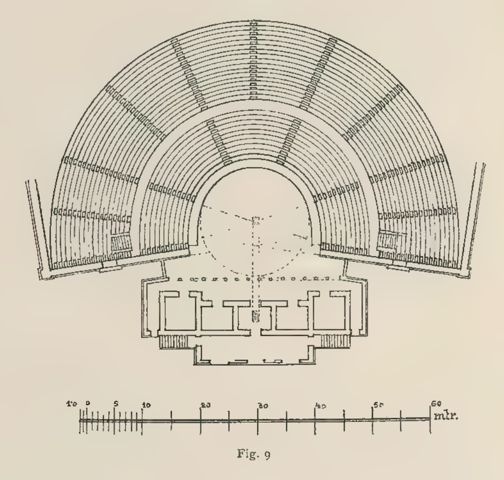


Fig. 9

Zu dieser Bereitung eines geeigneten Spielplatzes gehörte in erster Linie die Vergrößerung desselben, welche nunmehr bei den massiven Skenenbauten nur vor denselben gegen die Orchestra zu erfolgen konnte. Es wurde vor dem hellenistischen Proskenion etwa noch eine Säulenreihe vorgesetzt, wie z. B. bei dem Theater zu Magnesia a. M.,* Fig. 9, oder durch ein Provisorium Abhilfe geschaffen. Durch die Vergrößerung des hellenistischen Logeion litt aber die Übersichtlichkeit desselben und man war genötigt, die dadurch am schwersten betroffenen Ehrensitze in höhere Sitzstufenreihen zu verlegen. Da man durch diese erweiterten Bühnen den Raum in der Orchestra, dem üblichen Tanzplatze, verminderte, dafür aber auf dem erhöhten Spielplatze Raum gewann, um Tänze und Choraufzüge auf demselben auszuführen, so ward die Kreisform der Orchestra bald mehr und mehr angetastet, sie hatte eben ihre Bedeutung fast verloren.

Einen Hauptanstoß zur Umbildung der hellenistischen Einrichtungen gab aber das Eindringen der römischen Zirkusspiele in die Theater.

Diese erforderten außer der niederen Bühne auch eine Sicherung der Zuschauer. Die Theater mußten einer weitgehenden Umgestaltung unterzogen werden.

Dies konnte auf zweierlei Weise geschehen, entweder indem man das hellenistische Proskenion aufhob und eine 1·00 *m* bis 1·50 *m* hohe Bühne vor der Skene auf dem Planum der Orchestra errichtete, was aber beinahe einen gänzlichen Umbau der Skene zur Folge hatte, oder indem man die Orchestra um das Maß

* Nach Mitteilungen des kais. deutschen archäologischen Institutes zu Athen.

von 1·00 *m* bis 1·50 *m* tiefer legte und hievon nur jenen Teil ausnahm, welcher unmittelbar vor der Skene lag, der nun einen neuen Spielplatz auf dem früheren Planum der Orchestra abgab. Diesen tiefer gelegten Teil der Orchestra nannte man Konistra.

Die erste Art der Adaptierung wurde, da in die Theater die Kampfspiele und später sogar Naumachien eingeführt wurden und eine Sicherung der Zuschauer in den ersten Reihen nötig machte, in zweierlei Weise erreicht:

a) Indem man eine feste Brustwand vor dem Umgange der ersten Sitzreihe im Anschluß an das erhöhte Plateau des Spielplatzes errichtete, wie im Dionysos-Theater zu Athen oder

b) indem man die ersten Sitzreihen kassierte und das Plateau an die Untermauerung der höher gelegten neuen ersten Sitzreihe anschloß. In diesem Falle kann man auch von der Herstellung einer Konistra sprechen.

Diese Umgestaltungen bereiteten erst den Neubau von Theatern vor, welche diese Eigenschaften in vollkommener Weise darstellen und teilweise oder gänzlich den Anschluß des Zuschauerraumes an die Skene herbeiführten, wodurch aus den früher getrennten Bauteilen von Theatron und Skene nunmehr ein einheitliches Bauwerk geschaffen ward.

In diese Kategorie fallen die Theater von Aizani, Aspendos, das Odeon des Herodes Attikus zu Athen etc.

Dieser Zusammenschluß hatte außer der Rückwirkung auf den Zuschauerraum, teilweise Verminderung der Zahl der Plätze, andere Gestaltung der Parodoï, aber noch weitere Folgen für die Gestaltung der Skene.

Hatten die Erfordernisse des dramatischen Spieles die geräumigere niedere Bühne herbeigeführt, die durch Stufenanlagen mit der tieferliegenden Konistra als dem anderen Festspielplatze verbunden war, so führte der Anschluß der Skene an den Zuschauerraum zur Vergrößerung derselben in der Breite, zur Erhöhung derselben im Anschlusse an die obersten Sitzreihen und zur Überdeckung des Spielplatzes mit Velen oder mit einem festen Flugdache, an welches sich nunmehr auch das Velum des Theatron anschließen konnte. Die Paraskenien mußten nunmehr den Spielplatz seitlich begrenzen.

Die konventionellen drei Türen an der Skenenfront wurden beibehalten und der Auftritt des Chors, der Boten etc. erfolgte durch seitliche Türen in den Paraskenien, wodurch die Fünfzahl derselben festgestellt war.

Die Periakten, deren Stellung von einigen Autoren in hellenistischer Zeit je in einer Öffnung der Paraskenien außerhalb des Spielplatzes angenommen wird, dürften nunmehr dem Spielplatze einverleibt worden sein. Ich vermute, da ihre Bestimmung war, einerseits die Lokalität des Spielplatzes zu kennzeichnen, anderseits zur plötzlichen Erscheinung von Götterbildern zu dienen, daß sie in den Flanken des Spielplatzes oder in den Türen, welche von dem Spielplatze in die Paraskenien führten, aufgestellt waren.

Etwas zweifellos Zuverlässiges hierüber ist bisher nicht bekannt geworden, in späterer Zeit dürfte man wohl die römische Einrichtung derselben übernommen haben. Ingleichen verhält es sich auch mit den Theatermaschinerien, welche aber für die Gestaltung dieser letzten Periode den römischen sehr ähnlich gewesen sein dürften.



Skizze der apulischen (vorrömischen) Possen-Bühne

B. Die Szene des römischen Theaters.

DIE Szene des römischen Theaters ist griechischen Ursprunges. Sie kam mit dem griechischen Phlyax nach Unteritalien zu den Oskern. Die Osker brachten dieselbe nach Rom. „Den Charakter“ des Phlyakenspieles, „dieser oskischen, in Rom früh eingeführten und im Kult lange genau in ursprünglicher Gestalt, sogar mit der fremden Sprache konservierten Posse lernen wir einigermaßen kennen, weil sie offenbar schon lange volkstümlich, etwa in sullanischer Zeit durch Novius — vielleicht Campanier — und Pomponius in die römische Literatur eindrang. Sie entnahmen ihre Stoffe vorzüglich dem lebendigen Leben der unteren Schichten und führten Vertreter der Stände und Gewerbe vor, besonders der Bauern, Walker, Ärzte, Wahrsager, Kuppler, Soldaten in regelmäßig wiederkehrenden, also durch lange Übung ausgebildeten festen Charaktertypen, die als Maccus, Bucco, Pappus, Dossuarius bezeichnet werden.“*

Mit diesen Spielen aber gingen gleichzeitig jene einher, welche ihr Stoffgebiet in der Mythologie hatten und in diesen haben „die Attellanenspieler von Anfang an Masken getragen, ebenso wie die Phlyaken“. Die Bühne, ein Holzgerüst, bestehend aus einem zirka 1 *m* hohen Podium mit einer dekorierten Rückwand und einer kleinen Treppe vor dem Podium, wurde aus ihrer apulischen Heimat auch nach Rom übertragen.

Diese kleine Treppe diente nicht ausschließlich den Schauspielern zum Ersteigen der Bühne, oft hatten auch Amtspersonen, die genötigt waren, daselbst einzuschreiten, dieselbe benützt.

So lange die Rückwand keine Türen enthielt, dürfte diese Treppe auch in Rom in Gebrauch gewesen sein.

Nach dem Eindringen griechischer Tragödien in Rom fanden die Darsteller derselben diese heimische Phlyax-Bühne vor und gaben Anlaß zur teilweisen Umwandlung derselben.

Die vollständig geschlossene Hinterwand genügte nicht, es mußten Türöffnungen für das Auftreten der Schauspieler geschaffen werden.

Da der Chor im griechischen Theater des II. Jahrhunderts abgeschafft war, oder die wenigen Personen, welche ihn ersetzten, auch auf der Bühne erschienen, so war eine Umänderung des Podiums überflüssig, da ja das Publikum, für welches ein besonderer Zuschauerraum noch nicht geschaffen war, sich vor demselben lagerte und bei einer größeren Erhöhung dieses Podiums nur viel von der Übersicht der Bühne verloren hätte.

Die nach dieser Umgestaltung der Bühne schaffenden Dichter benützten diese Türen in ihren Stücken. Sie waren die Türen verschiedener Häuser, und als einzelne Szenen, als im Hause spielend, einer größeren Tiefe bedurften, bildete sich so ein Postscenium schon in früher Zeit aus, das aber mit dem griechischen Ekkyklema nicht identisch ist.

Erst mit dem steigenden Luxus in Rom wurde für die Ausstattung der Bühne ein größerer Aufwand gemacht.

Ehe noch ein eigener Zuschauerraum erbaut ward, hatte dieselbe schon eine unerhörte Pracht entfaltet.

* Bethe, Prolegomena XIV, pag. 297.

Das provisorische Theater des Ädilen M. Scaurus am Fuße des Monte Palatin kostete riesige Summen.

Bei dieser Szenenwand wurden allein 360 Säulen aus kostbaren Graniten und Marmor, sowie zahlreiche Statuen verwendet, die Wandflächen waren mit bunten Marmorplatten und Mosaiken bedeckt.

Die Pracht der Gewänder der Akteure, sowie die hiebei in Verwendung kommenden Geräte standen wohl mit einer solchen Szene in Übereinstimmung.

Die Vorbereitungen hiezu erforderten besondere Räume und diese standen mit der Szene in direkter Verbindung. Hiedurch wurde jene Treppe von dem Zuschauerraume auf das Podium wohl nach und nach ganz überflüssig.

Die Bekanntschaft mit der griechischen Skene konnte aber bei dieser aus ganz anderen Bedingungen entstandenen Scaena der Römer nicht solchen gänzlich umbildenden Einfluß haben und wenn auch technische Einrichtungen jener angenommen wurden, so konnten sie dieser doch nur mehr angepaßt werden.

Die Versurae procurrentes, welche in dem Pompejus-Theater, 50 Jahre n. Chr., in vollkommenster Entwicklung erscheinen, sind ihrer Form nach von den griechischen Paraskenien verschieden, ja ihre Aufnahme ist wahrscheinlich schon aus dem ästhetischen Bedürfnisse des seitlichen Szenenabschlusses unabhängig von der Kenntnis jener erfolgt.

Was aber einen wesentlichen Unterschied dieser beiden Szenen bedingte, das ist der Wegfall jener dem Dionysos-Kultus entstammenden Festspiele, wofür die Orchestra als Spielplatz notwendig war.

Bei den Römern konzentrierten sich alle Darstellungen auf dem Pulpitum, und der Raum der Orchestra war den Zuschauern, einer langen Tradition folgend, überlassen.

In ihr versammelten sich die vornehmsten Personen des Staates und der Stadt, welche darin ihre Sitzplätze hatten. Es konnte bei der von allem Anfang tieferen Bühne die Höhe des Pulpitums über der Orchestra nicht höher als 1·30 *m* bis 1·50 *m* gemacht werden.

Man könnte nun glauben, daß diese so entwickelte Szene ganz monumentalen Charakters war, und daß sie der Dekorationen ganz entbehrte oder entbehren konnte.

Dies ist nicht der Fall gewesen. Die hierauf bezüglichen Stellen der Klassiker, sowie die Angaben Vitruvs über die „scaena ductilis" und „scaena versilis" stellen es außer Zweifel, daß diese weite Szene nicht immer der eigentliche Spielplatz war.

Die „scaena ductilis", welche geteilt und beiderseits auseinandergeschoben werden konnte, um eine andere Hintergrunddekoration sichtbar zu machen, mußte aus diesem Grunde kleiner als die Hälfte der Szenenlänge sein, da sie sonst nicht hätte verschoben werden können, außer sie wäre in die Versurae procurrentes verschoben worden, wofür aber keinerlei Spuren von solcher Einrichtung aufgefunden sind; aber auch in diesem Falle hätte sie kleiner sein müssen, als die halbe Szenenlänge.

Bei Verschiebung auf der durch die Versurae abgeschlossenen Szene konnten sie aber nur ein Viertel der Szenenlänge groß sein. Die seitlich verschobenen Teile aber mußten den Zuschauern verdeckt sein, da sie ja nur die neue Hintergrunddekoration sehen sollten und nicht beide nebeneinander. Dies war aber durch die „scaenae versiles" nicht möglich zu bewirken, dazu reichten sie nicht aus, das konnte nur durch zu diesem Zwecke nahe dem Rande des Pulpitum aufgestellte Dekorationswände bewirkt werden, die von den Ecken der Versurae procurentes bis zu dem Schnittpunkte des Orchestrakreises mit dem Rande des Pulpitum heranreichten. Von diesem Punkte zu der Hintergrunddekoration bildeten die schräg gestellten „scaenae versiles" die seitlichen Abschlüsse der Szene.

Darnach stellt sich die Situation der Periakten, wie sie Gosset* angibt, als richtig, wie sie Durm** angibt, als unrichtig dar.

Dies wird noch einleuchtender, wenn man bedenkt, daß diese Periakten und diese Dekorationswände doch nicht so ohne weiteres auf dem Pulpitum stehen konnten.

Es ist selbstverständlich, daß diesen Dekorationsteilen eine gewisse und gesicherte Standfähigkeit gegeben werden mußte. Für die Dekorationswände am Rande des Pulpitum ist dieselbe durch die doppelte Mauerung und Schlitze für Ständer erklärt worden, für die „scaenae versiles" waren solche Mauern im Hyposcaenium nicht auszuführen, da sie ja mit maschinellen Vorrichtungen bewegt wurden.

---

* „Traité de la Construction des Théâtres", Paris 1886.

** „Die Baukunst der Römer", Darmstadt 1885.

Die Drehbarkeit aber durch solche Vorrichtungen bloß an dem im Hyposcaenium befindlichen Teile der Achse vorzunehmen, welche Achse im Podium große Reibungswiderstände finden mußte, halte ich nicht für wahrscheinlich, vielmehr wahrscheinlicher, daß die Achsen der „scaenae versiles" auch oberhalb des Pulpitum in einem Lager liefen.

Dies setzt eine konstruktive Verbindung der Enden der Prosceniumswände mit der „scaena frons" voraus, oder doch wenigstens eine die Periakten überdeckende Konstruktion in der Richtung gegen den Hintergrund. Das ist auch sehr wahrscheinlich, wenn man der Stelle bei Polux gedenkt, wonach sich die Periakten bei den Griechen scheinbar in Schwelle und Sturz einer Türöffnung bewegten. Auch Dörpfeld weist den Periakten eine ähnliche Anordnung zu, wenngleich meiner Meinung nach nicht an der richtigen Stelle.

Es ist geradezu für einen Architekten und Bühnenkundigen unbegreiflich, daß man sich so lange Zeit die Periakten als drehbare, dreiseitige Prismen vorstellte, ohne auch nur einmal ihrer oberen Endigung zu gedenken. Wie soll denn das obere Ende ausgesehen haben? Soll etwa die obere Dreiecksfläche sichtbar gewesen sein, und wie sah die dann aus? Ist das ein Abschluß, der künstlerischem Empfinden entspricht? — Nein!

Nun sehen wir einmal zu, wie die beiden früher genannten Autoren die Periakten anordnen.

Durm setzt dieselben in einer Linie von 45° von den Ecken der Versurae procurrentes auf die Scaena, Gosset setzt sie in die Fortsetzungen des Orchestrakreises auf der Scaena. Diese Stellung scheint mir die richtigere zu sein, allein ihre Richtung mit einer Kante gegen die Zuschauer halte ich für unrichtig, dagegen die Zuwendung einer Fläche wie bei Durm für richtig.

Für einen oberen Abschluß fehlt aber bei beiden irgend eine Andeutung.

Diese „scaenae versiles", Periakten, waren, das steht fest, gleichmäßig und gleichzeitig gedreht und zeigten:

Für die Tragödie eine Säulenarchitektur mit Statuen;

für das Schauspiel die Szenerie einer Wohnung, zum Beispiel ein Atrium oder eine Halle, und

für das Satyrspiel Felsen und Gewächse oder eine Landschaft.

Ferner ist bekannt, daß nicht immer die ganze Scaena für das Spiel in Anspruch genommen wurde und dies nur bei denjenigen Stücken der Fall war, welche kriegerische Szenen, die Belagerung oder Erstürmung einer Festung, kurz Massen auf der Scaena erforderten.

Aus diesen Umständen folgt aber, wenn die gleichartigen Flächen der Periakten den Zuschauern zugewendet waren, daß die anderen ihnen verdeckt sein mußten.

Dies konnte entweder dadurch geschehen, daß die Versurae procurrentes die anderen Seiten verdeckten, daß die Periakten sonach sich anschließend an dieselben befanden, etwa wie dies Durm angibt, dem ist aber durch die anderen Nachrichten widersprochen, weil es zur Voraussetzung hätte, daß immer die Scaena ihrer ganzen Längenausdehnung nach in Benützung war, oder aber eine Fortsetzung der Front der Scaenae procurrentes mußte durch eine aufgestellte Dekoration am Rande des Pulpitum die andere Seite der Periakten unsichtbar machen, dann konnten aber die Periakten nicht so aufgestellt sein, wie dies Durm angibt.

Wenn aber die Periakten mit einer Kante gegen die Cavea gerichtet gewesen wären, wie dies Gosset zeichnet, dann würden gerade die vornehmsten Zuschauer in der Orchestra immer zwei Seiten der Periakten gleichzeitig gesehen haben, was doch gewiß auszuschließen ist.

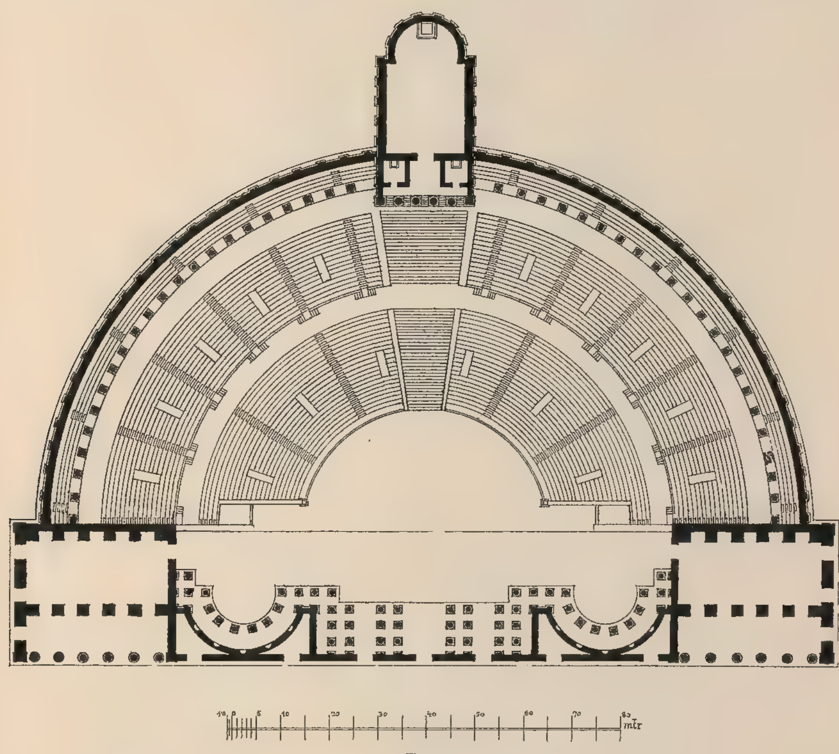
Ebenso muß man annehmen, daß die Dekorationen, welche durch die Periakten angegeben waren, ihre Ergänzung durch die Hintergrunddekoration fanden und weiters, daß die auf den einzelnen Flächen der Periakten gemalten Dekorationen, die ja nebeneinander sichtbar waren, sich zu einem Gesamtbilde ergänzten. Dies war nur möglich, wenn dieselben sich hart aneinanderschlossen oder wenn die Spalten zwischen ihnen durch irgend ein Mittel so verdeckt waren, daß das Auge über ihre Trennung getäuscht, dieselben als einen fortlaufenden Hintergrund wahrnahm. Wären die Zwischenräume nicht verdeckt gewesen, so hätte man durch dieselben wieder die anders bemalten Flächen gesehen, was ja jede Illusion stören oder gänzlich vernichten mußte.

Aus technischen Gründen ist aber das direkte Aneinanderreihen der Periakten auszuschließen, da sowohl der primitiven Einrichtungen des Hyposcaenium wegen, als der unvermeidlichen Differenzen bei Herstellung und Befestigung der gemalten Felder eine künstlerische Wirkung nicht zu erreichen ist.

Aus diesen sicheren Gründen folgt nun:

1. Diese Periakten, „scaenae versiles", konnten unmöglich frei auf der Szene stehen.
2. Diese Periakten, „scaenae versiles", konnten nicht mit einer Kante gegen die Cavea gerichtet sein.
3. Diese Periakten, „scaenae versiles", mußten die gleichbemalten Flächen der Cavea zuwenden.
4. Diese Periakten, „scaenae versiles", mußten entweder aneinandergeschlossen, oder ihre Zwischenräume gedeckt sein.

Diese vier Punkte sind von ganz besonderer Wesenheit bei Beurteilung der Nachrichten der Klassiker über das römische Theater und sie setzen uns auch in den Stand, eine Rekonstruktion der römischen Bühne mit einiger Sicherheit auszuführen.



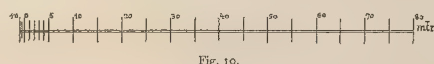


Fig. 10.

In Fig. 10 gebe ich einen Grundriß des Pompejus-Theaters nach Canina. In Fig. 11 ist die Stellung der Periakten, wie sie sich aus der vorausgehenden Untersuchung ergeben, und auf Tafel VI ist eine solche Rekonstruktion der Scaena des Pompejus-Theaters anschaulich gemacht.

Man bedenke, daß der Ädile M. Scaurus seinen prunkvollen Szenenbau 58 v. Chr. errichtet hatte und Pompejus sein steinernes Theater 55 v. Chr. erbaute.

Wenn hier auch in Bezug der Ausstattung an einen förmlichen Wetteifer gedacht werden kann, so liegt es doch sehr nahe, daß die Scaena nicht bloß in einer architektonisch gegliederten Wand bestand, sondern daß dieselbe bei ihrer enormen Größe schon aus rein konstruktiven Rücksichten eine solche Form und solche bauliche Zugaben erhalten mußte, welche die Stabilität erforderte.

Wir werden also gerade bei diesen alleinstehenden Szenen ganz eigentümliche Bildungen anzunehmen haben als, Säulenvorlagen, Ausbuchtungen, Risalite, welche durch die Absichten auf die Sicherung der Standfähigkeit eingegeben sind und nicht szenischen Bedürfnissen allein entsprachen.

Ich wählte deshalb als Beispiel dieses erste Theater, weil man einesteils die zwecklichen Bedingungen der Herstellung der einzelnen Szenenbauten daran noch erkennen kann, andernteils aber ersieht, daß die für die Spiele notwendigen szenischen Einrichtungen mit der alten Szene bei fortschreitender Entwicklung der dekorativen Herstellungen Inkonvenienzen herbeiführen mußten, welche den Anlaß abgeben, die Szene des Pompejus-Theaters aufzugeben und zu einer Neugestaltung zu schreiten. Das erste Motiv für diese Umgestaltung gab die Schwierigkeit, die in zwei kolossalen Etagen ausgeführte „scaena frons" mit dem Zuschauerraum in eine gute, harmonische Verbindung zu bringen. Ein anderes Motiv war, die szenischen Einrichtungen für die Spiele in ein besseres Verhältnis zu dem Spielhintergrunde zu bringen. Ein weiteres war, daß die Anlage von Räumen für die Darsteller hinter der „scaena frons" die Buchtungen und Säulenvorlagen für die Sicherung der Standfähigkeit entbehrlich machte.

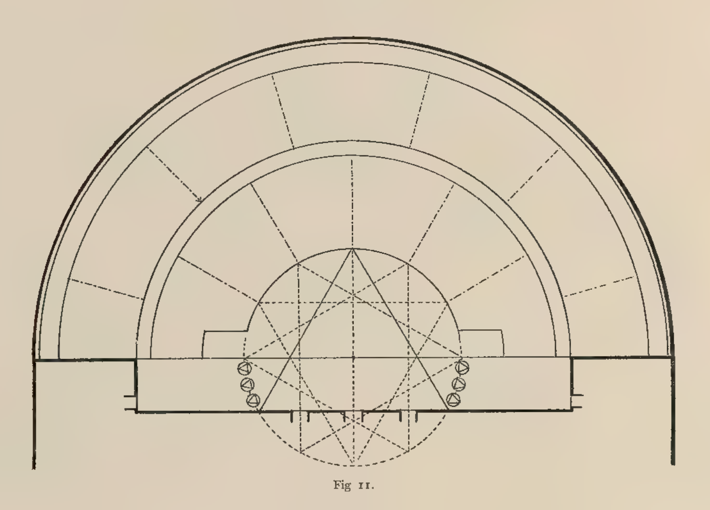


Fig 11.

Hiedurch gelangte man schon sehr bald zur Herstellung der „scaena frons" in drei niederere Etagen und Vereinfachung derselben in ihrem Relief.

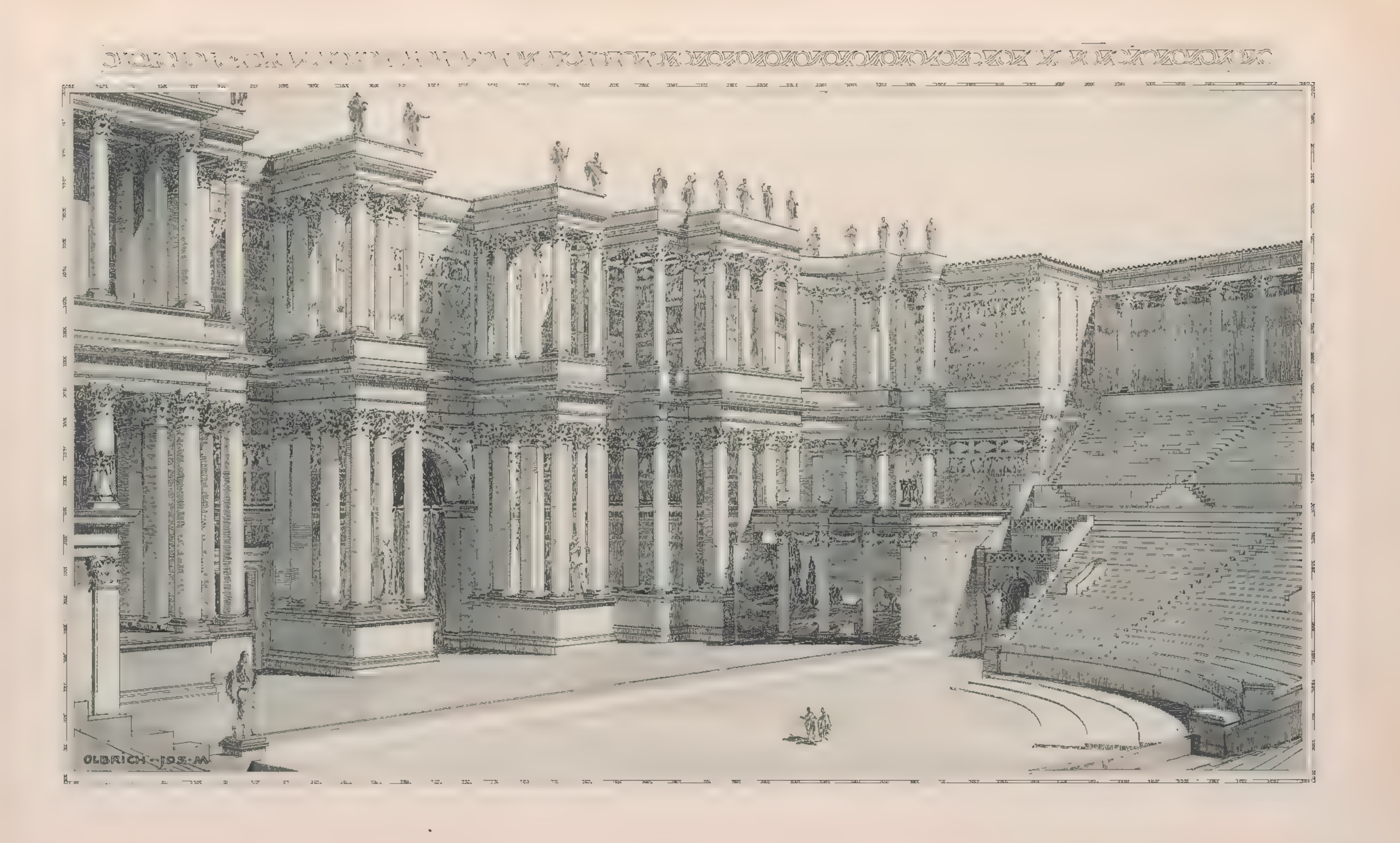
Die Darstellung des Pompejus-Theaters von Canina* ist in sehr vielen Stücken ganz unrichtig, ich lasse mich auch gar nicht darauf ein, ob die von ihm als zweigeschossig angegebene „scaena frons" wirklich nur zwei oder drei Etagen hatte, es soll, wie gesagt, damit nur gezeigt werden, daß, wenn sie in zwei Etagen geteilt war, hievon wegen der vielen Inkonvenienzen abgegangen werden mußte.

Die Periakten konnten nicht die Höhe dieser dargestellten hohen Säulenstellung haben, weil sie dann kaum mehr zu handhaben waren, die „Scaena ductilis" hätte desgleichen Dimensionen erlangt, welche ihre Ausführung ebenfalls sehr zweifelhaft erscheinen läßt und endlich hätte die ganze Einrichtung einem sehr großen Teile der Zuschauer den freien Überblick der Scaena genommen.

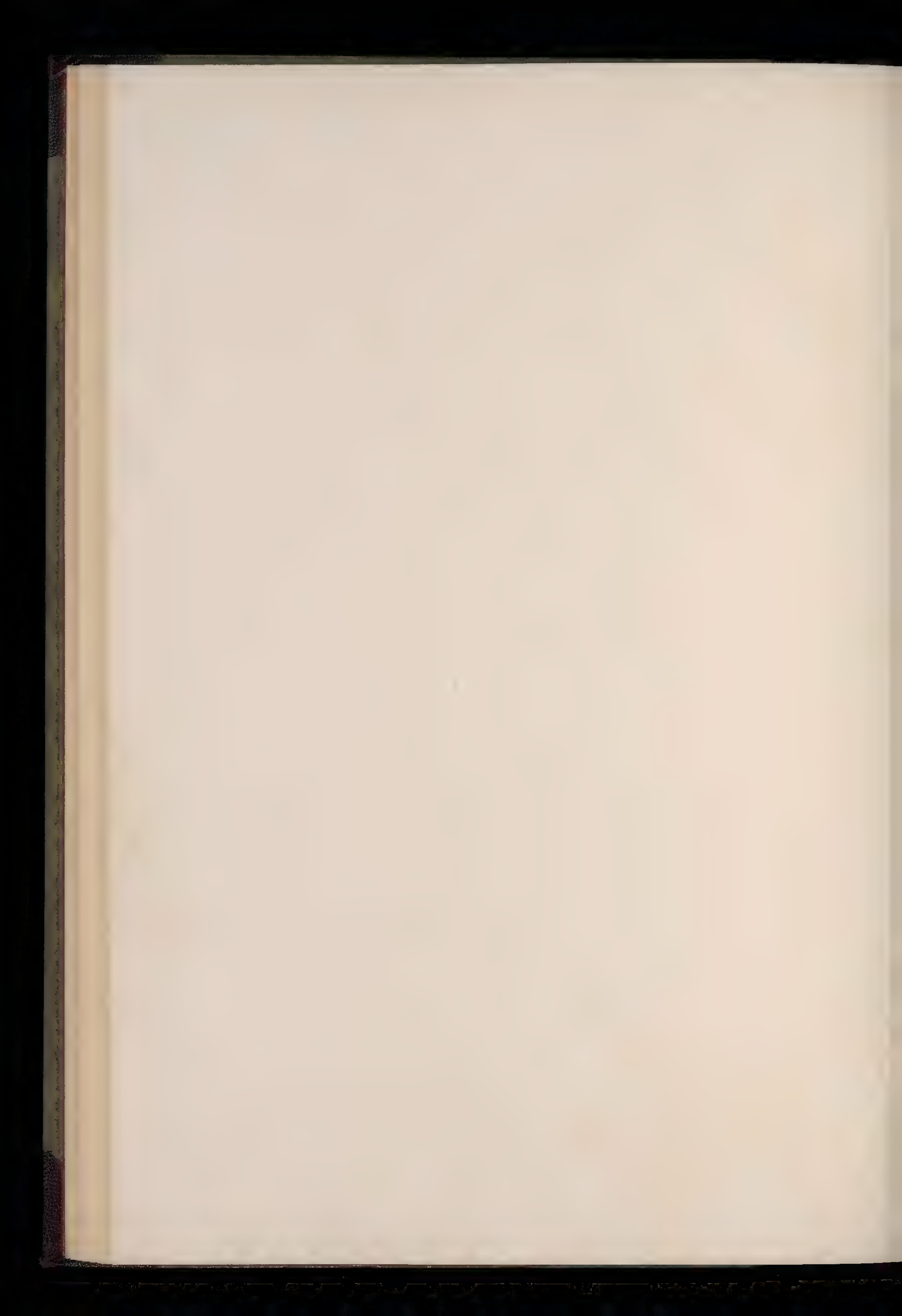
Will man diesen letzten Übelstand in erster Reihe beheben und die beiden anderen außer Zweifel setzen, so kommt man zu Dimensionen, wie auf der Tafel VI dargestellten und zu einer möglichen Einreihung dieser dekorativen Gebilde in das Architektursystem der „scaena frons".

Diese Bildungen für die „scaenae versiles" etc. standen aber in dem augenfälligsten Mißverhältnisse zu der Architektur der „scaena frons", aus welchem es keinen anderen Ausweg gab, als die Höhe der unteren Säulen-

* Gli edifizj di Roma antica. Luigi Canina, Roma 1851.



SCAENA DES POMPEJUS-THEATERS IN ROM.



stellung zu ermäßigen, die der oberen mit der Umfassungsarkade der Cavea ins Gleichgewicht zu setzen und eine Säulenstellung einzuschalten, wie dies von Vitruv angegeben wird.*

Auf der Tafel VI ist rechts noch die zurückgeschobene „scaena ductilis“ angedeutet, woraus auch die Beschränkung ihrer Höhe bei der späteren dreiteiligen „scaena frons“ hervorgeht.

Man kann mit Sicherheit annehmen, daß die „scaena ductilis“ bei dem römischen Theater nicht höher als die untere Säulenstellung auf dem Pulpitum war, daß sie also in dem Gebälke dieser Säulenstellung ihre scheinbare obere Begrenzung fand.

Die Klassiker berichten, außer über die Kostbarkeit von Gewändern, Gefäßen, Statuen, noch von einzelnen Setzstücken, von Reliefdarstellungen und plastischen Säulenhallen. Diesen kommt eine größere Bedeutung zu, als man ihnen gemeiniglich gibt.

Aus den Plänen des Pompejus- und Marcellus-Theaters ersieht man, daß die Anordnung der drei mittleren Türen den von Vitruv schematisch angegebenen Punkten genau entspricht. Sie liegen also innerhalb der Bogenlinien, welche von dem Orchestrakreise auf das Pulpitum entfallen. Nun sind so viele Teile dieser Theater verschieden von dem Schema gebildet, daß man annehmen darf, wenn dem Architekten bei der Ausbildung der „scaena frons“ aus der Festhaltung der Lage dieser Türen sich Schwierigkeiten ergaben, er deren Lage wohl verändert haben würde, da Vitruv selbst seine Regeln nicht so streng befolgt wissen will, daß darunter etwa die künstlerische Ausbildung leide.

Es muß sonach die Lage dieser Türen in dem durch die „scaena frons“ gebildeten Sehnenstücke des Orchestrakreises durch die Theaterpraxis bedingt worden sein und zwar nicht allein aus der Spielpraxis, sondern wohl zumeist aus Gründen für die Zuschauer, denn für diese war ja alles, was gemacht wurde, bestimmt, um es zu sehen und zwar, um es so gut als nur möglich zu sehen. Daraus folgt aber, daß dieser mittlere Podiumsraum vor den drei Türen der gebräuchliche Spielplatz war, und daß es wohl nicht anging, die Periakten an die Enden der Scaena zu stellen, wie dies Durm tut, da sie hier außer jedem Konnex mit dem Spiel geblieben wären.

Wenn nun aber die Periakten näher dem Spielplatz standen, dann folgt auch daraus die Herstellung der Prosceniumsdekoration, für welche gewisse Anordnungen des Szenenhauses sprechen.

Die Versurae procurrentes der römischen Theater liegen mit ihrer breiten Seite gegen die Cavea und ihr Innenraum entspricht der Größe der Entfernung von dem Schnittpunkte des Orchestrakreises mit dem Pulpitum bis zur Ecke der Versurae. Wenn sonach darauf eine Prosceniumswand errichtet wurde, so fand dieselbe auch außer der Zeit ihres Gebrauches Raum zur Aufbewahrung in den Versurae procurrentes. Und da die Hintergrunddekorationen noch um einiges kürzer sein konnten, so fanden auch diese daselbst ihre Aufbewahrungsstätte. Diese Prosceniumswände am Rande des Pulpitum sind nach alledem sehr wahrscheinlich.

Die Enden dieser Dekorationswände waren gewiß durch eine als Pfeiler gebildete Ante abgeschlossen und über die zwischen diesen Anten und der „scaena frons“ stehenden Periakten war sicherlich eine Konstruktion gelegt, durch welche sie die Befestigung ihrer oberen Zapfen, sowie einen architektonischen Abschluß fand. Denkt man sich noch vor die Zwischenräume der Periakten ein denselben deckendes Architekturstück, etwa einen Pilaster oder eine Säule gestellt, so ist die Scaena auch seitlich abgegrenzt und damit jene plastischen Säulenhallen gegeben, von welchen die Klassiker erzählen, daß sie auf dem Pulpitum errichtet wurden.

Diese Bildung der Scaena bringt es aber auch mit sich, daß die Periakten nicht unbedingt aneinanderschließend aufgestellt sein mußten, da ihre Zwischenabstände durch die vorgestellten Säulen verdeckt wurden.

Sie mußten auch nicht jene Höhe bis zu dem Gebälk haben, da die oberen Teile zwischen den Kapitälen der Säulenstellungen durch eingeschaltete Wandflächen gedeckt sein konnten. In dieser so umschlossenen kleineren Scaena konnten Setzstücke sich besser anpassen und Möbelstücke Aufstellung finden, die sonst auf dem Riesenraume der uneingeschränkten Scaena sich verloren hätten.

Die Räume hinter den seitlichen Dekorationswänden waren sehr bedeutend und dienten der Voraufstellung der Statisten. Es sei nochmals erwähnt, daß diese Dekorationen bei vielen Stücken, Kampfspielen etc., welche größeren Raumes für die Massen bedurften, gar nicht zur Aufstellung gelangten, wodurch die bloß zeitweilige Verwendung plastischer Säulenhallen erklärt ist.

---

* Die Baukunst der Römer, Josef Durm, Darmstadt 1885, II B, pag. 338

Das Postscenium, der Raum hinter den Türen der „scaena frons“, war auch für szenische Zwecke geringerer Ausdehnung zeitweilig eingerichtet und benutzt.

Die Szene der Römer erhielt wohl gleich bei ihren ersten Bauwerken eine Überdachung. Dies ist um so wahrscheinlicher, als dieser Bestandteil schon an der Phlyakenbühne vorkam. Bei einigen Theatern ist die Überdachung der Szene mittelst eines gegen die Zuschauer schräg ansteigenden Flugdaches sichergestellt.

Gestattete die früher geschilderte Einschränkung der Scaena, dieselbe gegen die Zuschauer abzuschließen, so war an dem Saume des schrägen Flugdaches die Anbringung von Soffitten ermöglicht, welche allfalls zur Deckung der Mechanismen für Göttererscheinungen dienen konnten, wenn dieselben nicht von den oberen Etagen der Versurae procurrentes oder vom Hyposcaenium ausgingen. In letzterem waren überdies auch noch andere Maschinen untergebracht und stand dasselbe mit dem Pulpitum durch Falltüren in demselben in Verbindung.

Bei den Römern wurden die Aktschlüsse durch einen aus dem Podium aufsteigenden Wandschirm bewirkt, der auch den Szenenwechsel für den größten Teil der Zuschauer, mindestens aber für den vornehmsten in der Orchestra, unsichtbar zu machen hatte. Diese Wandschirme bestanden meist aus einem hölzernen Rahmenwerk, an welchem oft prächtige Teppiche angehängt waren. Einige Autoren nehmen

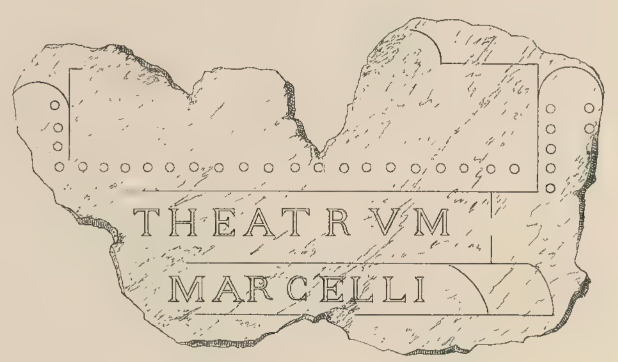


Fig. 12. Topographische Steinplatte aus der kapitolinischen Sammlung zu Rom.

unbedenklich diese Wandschirme für die ganze Weite der Szene an, ohne auch nur im geringsten von einem Zweifel über die gleichmäßige Aufwärtsbewegung eines 45 *m* bis 60 *m* langen zirka 8 *m* hohen Stabwerkes, das mit Stoff bekleidet ist, beschlichen zu werden.

Dies ist in unserem Zeitalter der vollkommensten Maschinen keine so leichte Sache, aber die Römer sollen dies auch ohne solche fertig gebracht haben! Ich muß gestehen, daß ich die Berechtigung des Zweifels hieran sehr stark gefühlt habe und daß es mir viel wahrscheinlicher dünkt, daß die Scabella eben nur die Größe der eingeschränkten Bühne hatte und nur bei dieser in Gebrauch war.

Auch andere Vorhänge werden in Gebrauch gekommen sein.

Wenn man bedenkt, daß die mittlere Öffnung in der Skenenrückwand bei dem Pompejus-Theater 7 *m* breit war, so ist dies kaum von der Hand zu weisen.

Im Postscenium befanden sich die Ankleideräume der Schauspieler, in den Versurae procurrentes Magazine, Räume für das Chorpersonale etc.

Die von Baldassare Peruzzi gemachten Aufnahmen der Ruinen des Marcellus-Theaters, welche derzeit zum großen Teile unter dem Palazzo Orsini-Savelli begraben liegen, haben denselben zu einer Rekonstruktion verleitet, welche bezüglich des Szenenbaues vollständig unrichtig ist.

Nichtsdestoweniger wurde dieselbe von Desgadez, Canina, A. Gosset und anderen gläubig übernommen und von den Archäologen daraufhin eine Zeichendeuterei betrieben, welche die abenteuerlichsten Anschauungen über das römische Theater in Schwung brachte oder mindestens das richtige Verständnis behinderte. Ein Zeuge gegen diese Rekonstruktion aber lebt noch heute, allein er wurde nicht befragt oder man verstand seine Aussage nicht. (Fig. 12.)

REKONSTRUKTION DES MARCELLUS-THEATERS NACH A. STREIT.

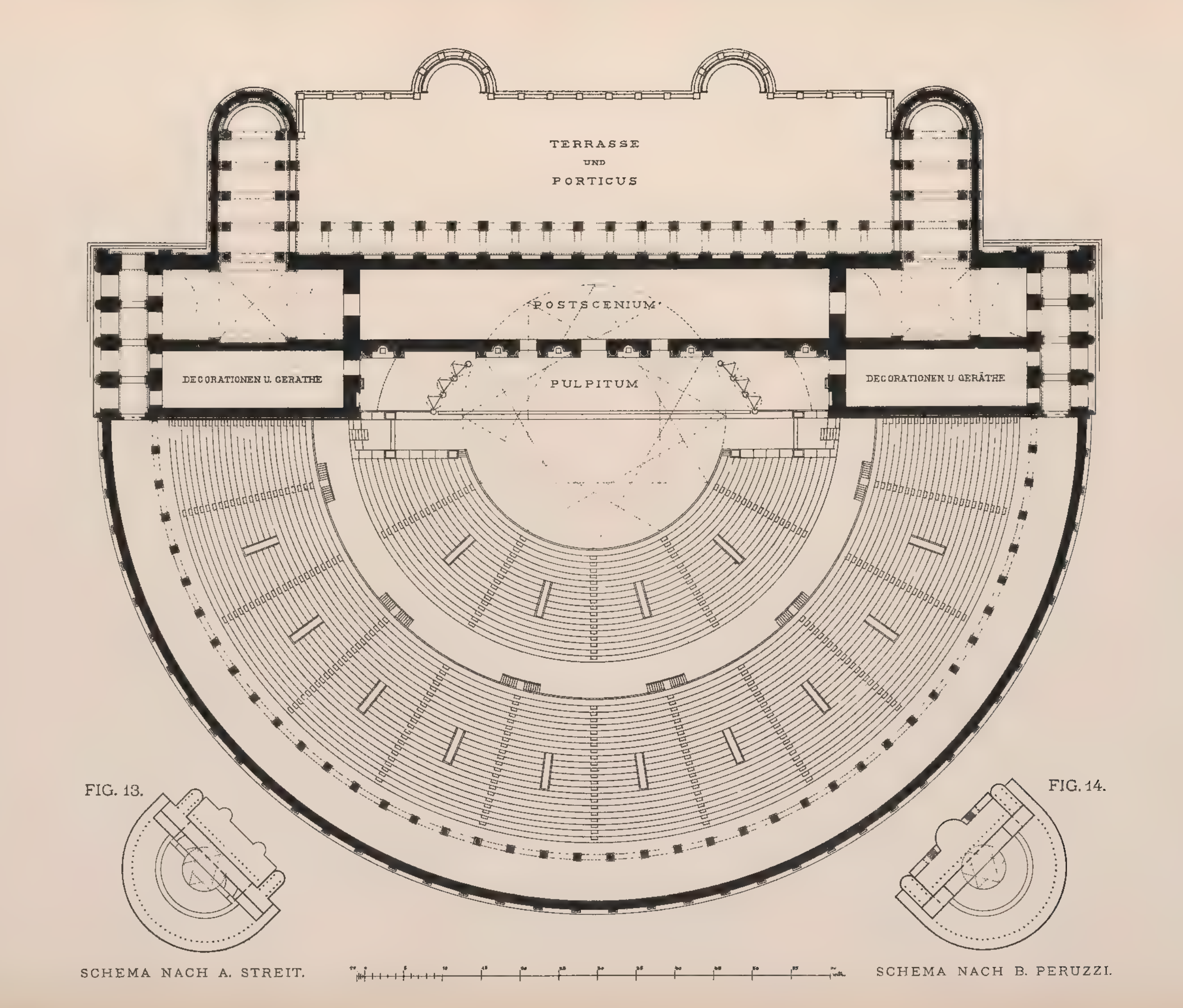
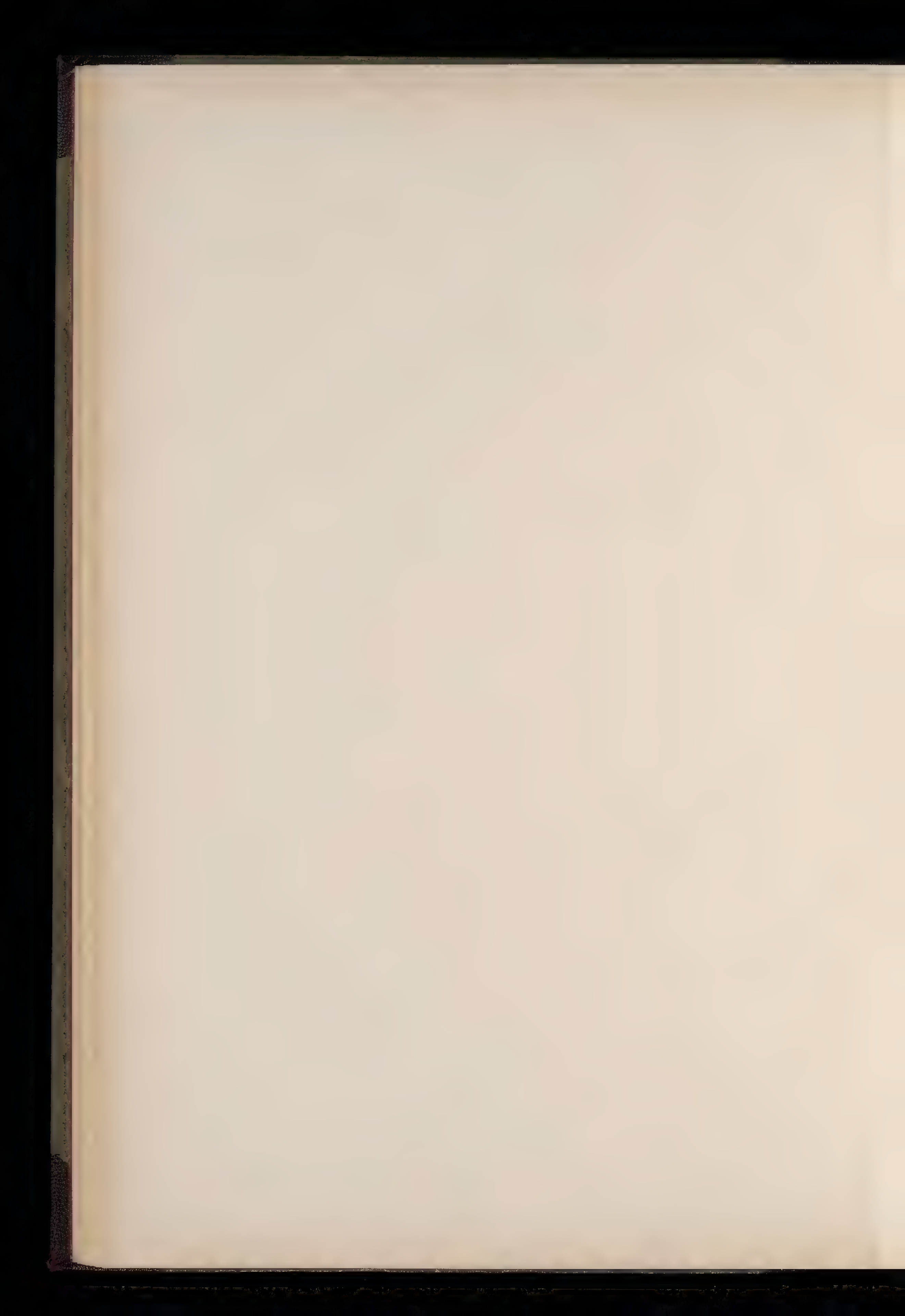


FIG. 13. SCHEMA NACH A. STREIT.

FIG. 14. SCHEMA NACH B. PERUZZI.



Der topographische Stein in der Kapitolinischen Sammlung, auf welchem ein Teil des Grundrisses des Marcellus-Theaters in einfachen Linien und die Inschrift Theatrum Marcelli enthält, ist der unwiderlegliche Zeuge, daß jene Rekonstruktion und die daraufgebauten Auslegungen ein großer Jahrhunderte alter Irrtum sind. Es wird dies jetzt leichter erkannt werden können als damals, allein auch damals schon wußte man, daß hinter dem Pulpitum die Räume für die Spieler lagen, oder daß hinter der Scaena das Postscenium lag, das die Räume enthielt, in welchen die Spieler sich für ihr Auftreten vorbereiteten. Auf dem Steine ist auch die Scaena, das Postscenium, dahinter ein Portikus auf einer freien Terrasse gezeichnet, allein diese Zeichnung wurde falsch ausgelegt, weil nicht erkannt wurde, wofür die einzelnen Raumabschnitte dienten!

Daher ließ Peruzzi die Scaena ganz weg, insbesonders deshalb, weil er gar nicht ahnte, was die schrägen Bogenlinien auf dem Raum derselben bedeuten sollten, und machte das Postscenium zur Scaena und aus der Terrasse mit dem Portikus an der Rückwand des Postscenium ein Postscenium mit einem Hemizykel, und Treppen, deren Zweck ganz unverständlich bleibt. Nach der ersten Gewalttat, der Vernichtung der Scaena, war die Überführung eines seitlichen halbrunden Ausbaues in die Mittelachse und Vergrößerung desselben zu einem Hemizykel nicht so schlimm, denn ohne Scaena kein Theater, während man ohne Postscenium sich allfalls noch Behelfe schaffen konnte. Es ließe sich über die konstruktiven Ungereimtheiten dieser altehrwürdigen Restauration eine ganze Abhandlung schreiben, allein mir fehlt hier der Raum dafür. Vielleicht hat auch A. Gosset* schon geahnt, daß die Sache mit dem Hemizykel nicht geheuer ist, wenigstens könnte man ihm dies zumuten, da er bei seiner Illustration des Marcellus-Theaters auf Tafel 1—2 das Postscenium Peruzzi's ganz wegläßt und an dessen Stelle einschreibt: „Postscenium (Très important)". — Auf jeden Fall hat er sich damit auf sehr kluge Weise aus der Affaire gezogen.

Nach meinen Untersuchungen über den Bau der Szene im römischen Theater komme ich zu dem in Tafel VII, Fig. 13 und Fig. 14 dargestellten Grundrisse, dessen allgemeine Anordnung sowie die Dimensionen auf Zentimeter genau mit den Aufnahmen der Baureste übereinstimmen und auch mit den Linien des topographischen Steines in der Kapitolinischen Sammlung in vollkommener Übereinstimmung sich befinden.

Auf diesem Steine ist das Postscenium jener Teil, in welchem das Wort Theatrum eingraviert ist, und die Scaena jener Teil, in welchem das Wort Marcelli steht und die Bogenlinien rechts dieselbe als Scaena noch insbesondere charakterisieren.

Der Portikus hinter der Postsceniumsfront steht auf einer Terrasse, welche sich gegen das Ufer des Tiber erstreckt. Dieselbe ist beiderseits von zwei ebenerdigen Hallen flankiert, aus denen man beiderseits auf die Terrasse gelangen konnte, und die Brüstung dieser war durch zwei Exedren ausgeweitet, welche gestatteten, aus den Reihen der Promenierenden herauszutreten und Ruheplätze zu finden. Auch die Hallen enthielten solche halbrunde Sitznischen!

Wenn man erwägt, daß die Zuschauer der oberen Ränge in den Spielpausen die Vomitorien als die zunächst liegenden Wandelbahnen aufgesucht haben dürften, so wird wohl diese Terrassenanlage mit den Portiken zumeist für die Vornehmen der Orchestra und des ersten Ranges als Erholungsort gedient haben. Die Lage dieser Terrasse am Ufer des Tiber, von welcher man einen entzückenden Ausblick auf die mit Tempeln geschmückte Insel und den Verkehr über die diese mit den Ufern verbindenden Bogenbrücken genoß, war der Bestimmung, der geselligen Vereinigung der Vornehmen zu dienen, gewiß vortrefflich entsprechend. Wir haben bei dem Theater des Pompejus eine Portikusanlage mit eingeschlossenen Gärten und Brunnen noch getrennt vom Theater vorgefunden. Bei dem Marcellus-Theater treffen wir also auf ein Bauwerk, wo diese Räume mit dem Theater baulich verbunden sind. Beide Anordnungen finden sich in den Ruinen römischer Ansiedlungen vor.

Ich muß mich auf diese flüchtigen Andeutungen beschränken, erwähnt sei nur noch einer Abweichung von dem Vitruv'schen Schema. Nach diesem hätten Pulpitum und Postscenium die gleiche Abmessung der Tiefe nach, dies ist hier nicht der Fall. Der Grund liegt darin, daß, wenn man die Teilung der Halbkreisfront des Theaters macht, die geradlinige Fortsetzung der Arkaden über die Scaena und Postscenium hinaus dies für letzteres eine größere Tiefe bedingt. Das ist also einer von jenen Fällen, die Vitruv in die Worte fasst: „Der Baukünstler muß wissen, wo er nach Ort und Größenverhältnissen ab- und zugeben muß."

---

* Traités de la construction des Théâtres. Alfons Gosset. Paris 1886

Außer diesen immensen Theatern hatten die Römer auch kleinere überdeckte, die „Odeen", die gewiß denen in Griechenland während römischer Zeit entstandenen sehr ähnlich gewesen sein werden. Die Ruinen des kleineren Theaters zu Pompeji können als die Reste eines solchen angesehen werden.

Auch die „Odeen" werden mehr rhetorischen, als rein dramatischen Vorstellungen gedient haben.

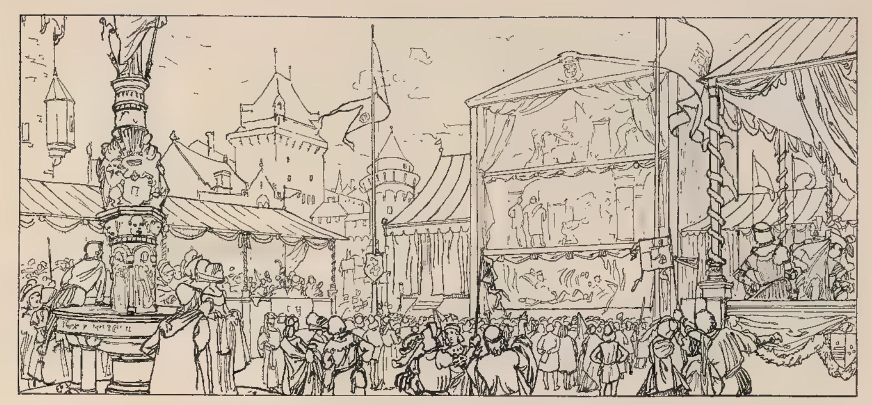
Die Szene des römischen Theaters war also in den Hauptteilen starr, unveränderlich und wenn auch in seiner Architektur harmonisch mit dem Zuschauerraume, doch ein Prunkstück allerersten Ranges. Die Zuschauer hatten auch bei eingeengter Dekorationsbühne die Säulenstellungen aus farbigen Graniten und Marmor, mit vergoldeten Kapitälen, reich mit Statuen geschmückt, die Wände mit bunten Steinen und Glasmosaiken inkrustiert, mit Reliefs verziert, die Gewänder der agierenden Personen und die sonstigen Gegenstände von größter Kostbarkeit vor sich.

So erzählt z. B. Plinius von der Scaena des M. Scaurus, daß die nicht täglich gebrauchten Prachtgegenstände in die tusculanische Villa gebracht wurden, in welcher ihr Wert von 100 Millionen Sesterzen bei dem Brande zu Grunde ging.

Auf dieser Szene konnten die Götter, Herrscher und Heroen wirkungsvoll auftreten und ihre Aktion mit dem höchsten Pathos vollführen, ohne mit ihrer Umgebung in einem störenden Zwiespalte zu erscheinen.

Die Zuschauer fanden in dieser Szene zugleich auch ein Bild der Größe, der Macht, des Reichtums der weltbeherrschenden Roma vor sich, wie es eindrucksvoller kaum hätte dargestellt werden können. Allein auch wenn auf dem Pulpitum die Dekorationsbühne mit ihrer Scheinarchitektur, mit ihren „scaenae versiles" und „scaena ductilis" davor aufgestellt war, so besaß diese so viel Monumentalität in ihrer Erscheinung, daß sie aus dem großen glänzenden Rahmen der „scaena frons" nicht herausfiel, sondern nur die plastische Gestaltung derselben erhöhte und durch Gemälde bereicherte.

Die Herrlichkeit des römischen Theaters sank in Trümmer und auf lange Zeit mit ihm die Freude an dem dramatischen Spiel. Der neue Geist, der diese barbarische Zerstörung vollbracht, verwies die Menschen in der grenzenlosen Not einer zu Grunde gegangenen Welt auf ein Jenseits, in dem die Armut und das Elend den Vorrang haben sollte vor Reichtum und Wohlleben und die lockenden Zeugen jener zerstörten Welt wurden von seinen Anhängern selbst noch in ihren Ruinen zerstört, um die Erinnerung hieran ganz auszutilgen.



Skizze einer mittelalterlichen Mysterienbühne.

C. Die Szene des mittelalterlichen Theaters.

DIE ersten Versuche der dramatischen Spiele sind besser in einer Geschichte der dramatischen Poesie, als in dieser Studie über das Theaterbauwerk, welche sich nur mit den struktiven Gebilden desselben zu befassen hat, zu erzählen. Eine ausführliche Schilderung der Entwicklung von Versuch zu Versuch kann hier um so eher unterbleiben, als die ersten Bühnenobjekte bar jeder künstlerischen Form waren, insoferne es sich um die dramatischen Spiele von Laien handelt. Sie waren vielleicht noch einfacher als die apulische Phlyaxbühne. Wo diese Spiele von Geistlichen und in Kirchen geübt wurden, war zwar keine eigentliche Schaubühne vorhanden, allein der erhöhte Chor, das Presbyterium gab gewiß einen Rahmen von hoher künstlerischer Gestalt ab.

Wenn man erwägt, wie durch Jahrhunderte die katholische Kirche alle Äußerungen des Lebens und der Kunst beeinflußt, wie sie der epischen und didaktischen Dichtung geistliches Gepräge verleiht und wie selbst die Poesie der Geschlechtsliebe in dem Marienkultus ihren erhabensten Ausklang findet, wie die Kirche imstande war, die gesamte weltliche Macht Europa's nach und nach zur Vollstreckung ihres Planes einer Weltherrschaft sich dienstbar zu machen, so kann es wohl nicht wundernehmen, daß auch die dramatische Poesie dieselben kirchengeistlichen Züge angenommen hat. Waren die ersten Regungen weltlicher, dialogischer Spiele auch unter Laien aufgetaucht, so fanden diese doch schon ihr Vorbild in den Wechselgesängen der Priester.

Waren die Freunde von solchen weltlichen Spielen an den Höfen aufgestanden, so wurden dieselben doch wieder zur Kirche zurückgelenkt und zur Verherrlichung ihrer Feste benützt.

In keinem Lande geschah dies prunkvoller als in Italien. Die allgemeinen Verhältnisse des Landes, der nie unterbrochene Handelsverkehr mit den Völkern im Becken des Mittelmeeres, die Zuflüsse der Reichtümer aus dem Abendlande diesseits der Alpen nach dem Sitze der Hierarchie setzten sie in die Lage, sowohl dem strengen Kultus wie seinen Festen einen pomphafteren Anstrich zu geben. Die Darstellung der Mysterien war also da auch schon mit einem Elemente durchtränkt, das dem tiefernsten Inhalte ein allzu glänzendes Ansehen verlieh. Die nie ganz unterbrochene Verbindung des christlichen Lebens mit dem des Altertums spielte mit hinein und so finden wir denn diese Mysteriendarstellungen abwechselnd unterbrochen von den drastischen Äußerungen der Weltlust durch Einfügung von Possenreißereien oder pantomimischen Darstellungen. Durch all dies aber ward die Mysterienbühne des Mittelalters als hiefür ziemlich unbrauchbar und unkünstlerisch in Italien weit früher als in den nördlichen Ländern verlassen und die dramatischen Spiele auf den Markt gedrängt, wo sie als Teile kirchlicher Feste in großen Aufzügen eine oder mehrere anders gestaltete Bühnen fanden.

In den nördlichen Ländern Europas blieb den Geistlichen und Mönchen die Darstellung der Mysterien länger überantwortet und bei der geringeren Begabung für die Kunst blieben die Formen der Szene roher. Von Pracht in den Dekorationen und Kostümen war da kaum die Rede. Allein diese Veranstaltungen konnten infolge der eintretenden Erweiterung des Stoffgebietes, sowie durch die zunehmende Umfänglichkeit ihrer Szenen, sowie durch Heranziehung des Laienelementes, ganz abgesehen von störenden Zwischenfällen, durch dasselbe herbeigeführt, diesen kirchlichen Schauplatz nicht festhalten.

Welche heitere Zwischenfälle bei so ernstem Spiele sich ereignen konnten, davon ein Beispiel.

Die Erscheinung des heiligen Geistes wurde in einer Kirche zu R. durch das Fliegenlassen einer weißen Taube aus der Schlußöffnung im Vierungsgewölbe vom dunklen Dachraum aus bewirkt.

Der Augenblick ist gekommen, die Taube fliegen zu lassen, aber sie erscheint nicht, da ruft eine Stimme:

Von Unten: So loat's oak fliegen!

Von Oben: Mer können ne!

Von Unten: Warum denn ne?

Von Oben: Nu, Evans Got'l hoat se derloatscht! — (ertreten).

Obwohl solche oder andere Zwischenfälle dem Ernste der Handlung bei so naiven Zuschauern kaum wesentlichen Eintrag getan haben mögen, so dürften sie doch nebst anderen Umständen Anlaß gegeben haben, diese Aufführungen außerhalb die Kirchen zu verlegen.

Mit dem mehr und mehr auftretenden Erwachen weltlichen Lebens mußten diese Spiele demselben näher gebracht werden, indem man von den Darstellungen der Mysterien der Religion zu den Legenden aus dem Leben der Martyrer und Heiligen, von diesen zu allegorischen Stücken oder Moralitäten überging, in welchen schon mehr menschliche Triebe und Leidenschaften zur Erscheinung kamen, die im Gegensatze nicht nur zu den Lehren der Kirche standen, sondern ihren Schauplatz kaum in einem Gotteshause finden konnten.

Die Emanationen des Bösen allein durch den Teufel und die Hölle ließen sich wohl schwer in einer Kirche zur Aufführung bringen und so trugen, diese drastischen Mittel einer kirchlichen Erziehung selbst dazu bei, die dramatischen Spiele aus dem Gotteshause zu entfernen.

Allein damit waren diese Spiele noch nicht der Beherrschung durch die Geistlichen entzogen. Geistliche Bruderschaften wußten sich Privilegien zu verschaffen, welche ihnen gestatteten, mit ihrer Bühne von Ort zu Ort zu ziehen und diese Passionsspiele zu veranstalten. Als auch weltliche Korporationen, Zünfte der Handwerker derlei Spiele aufführten, wurde ihnen so mancher Zwang angetan. Alfons X. von Spanien verbot den Laiendarstellern strengstens, sich geistlicher Gewänder von Priestern, Mönchen oder Nonnen zu bedienen, soferne solche in den Aufführungen vorkommen sollten.

Die Verlegung der Spiele ins Freie fand aber nicht überall zur gleichen Zeit statt, ja hiefür war nicht allein die Entwicklung des weltlichen Geistes Anlaß, denn wir finden insbesonders in Italien selbst noch am Ende des XV. Jahrhunderts solche Aufführungen in Kirchen veranstaltet, bei welchen die kunstvollsten maschinellen Einrichtungen vorkamen, deren Prunk der Ausstattung beinahe die ganze Kirche erfüllte. Anderwärts, in Spanien zum Beispiel, stößt man noch im XVI. Jahrhundert auf Bühnen, welche noch hinter der apulischen Phlyakenbühne zurückstehen.

So berichtet Cervantes von Lope de Rueda, der, Dichter und Schauspieler zugleich, von Ort zu Ort wanderte: „Die Bühne bestand aus vier Bänken, die ein Viereck bildeten und über welche fünf bis sechs Bretter gelegt waren und hiedurch vier Hände breit höher waren als der Zuschauerraum, der Erdboden. Zur Bühne gehörte dann noch eine alte, mit zwei Stricken seitwärts gezogene wollene Decke, hinter welcher Musiker standen, die Romanzen ohne Begleitung der Guitarre absangen."

Auch in Deutschland war es mit der mittelalterlichen Schaubühne nicht sonderlich gut bestellt.

Nach Frankreich waren schon frühzeitig italienische Komödiantentruppen gekommen, die ihre Spiele in den Höfen großer Einkehrwirtshäuser oder im Freien aufführten.

Von diesen wurde manche Einrichtung der Bühne übernommen, insbesondere von der Confrérie de la passion du notre seigneur", welche teils seßhafte, teils wandernde heimische Truppen bildete.

Bei der Verlegung der Mysterienspiele ins Freie war aber das Wichtigste die Herstellung des Spielplatzes, die Herstellung der Szene.

Diese Szene oder Mysterienbühne, welche nunmehr auf offenem Markte errichtet ward, bestand aus einem gezimmerten Holzgerüste aus drei Etagen oder vielmehr aus einer großen Bretterbude, deren offene

Vorderfront in drei wenig tiefe Stockwerke blicken ließ, hinter welchen die Räume für Darsteller, Garderoben und Geräte, kurz alles für die Zurüstung des Spieles untergebracht war.

Das mittlere Stockwerk war der Schauplatz oder das Haus, das untere die Hölle und das obere der Himmel.

Da die Missetäter in den Höllenpfuhl hinabgestossen wurden, um von den da hausenden Teufeln in die schmerzhafteste Behandlung genommen zu werden und die Tugendhelden und Märtyrer ihren Lohn im Himmel fanden, in den sie zu dem Heiland und allen Heiligen und Engeln emporstiegen, so ist klar, daß nicht bloß für die Charakterisierung der drei Spielplätze Dekorationen, sondern auch maschinelle Einrichtungen vorhanden waren, um solche Evolutionen auszuführen.

Mit der Ausbildung dieser ersten Mysterienbühnen, deren Größe durch die Beschaffenheit solcher transportabler Konstruktionsteile so lange beschränkt blieb, bis man imstande war, mit gleich leicht beweglichen Teilen größere Räume herzustellen oder wozu auch die Dichtungen Anlaß gaben, entstanden Szenen, deren untere und mittlere Etage durch aufrechte Stützen geteilt waren, welche in der Hölle als Felsen verkleidet waren und in dem Schauplatze darüber etwa einen Baum oder eine Zwischenwand in einem Hause darstellten, wodurch die Aufführung mehrerer Szenen nebeneinander ermöglicht war.

Bei den Italienern erlangten diese Bühnen durch die Bemühungen der Künstler in Hinsicht der Dekorationen, Maschinerien und Kostüme vielfach eine so glanzvolle Ausstattung, daß die einfache Handlung darunter fast erdrückt ward.

Diesseits der Alpen, unter einem grauen Himmel und rauheren Sitten und geringeren Mitteln, blieben diese Mysterienbühnen dagegen weit zurück. Auch die Intermezzi, welche zur Fesselung der Zuschauer bei den oft lang andauernden Passionsspielen bestimmt waren, brachten eine stark kontrastierende Art der Unterhaltung auf. Als diese im Freien errichteten Bühnen in geschlossene Räume übertragen wurden, war ihr Schicksal besiegelt. Dies geschah in den nördlicheren Ländern Europa's früher als in den südlichen und Frankreich darf sich rühmen, den ersten Schritt hiezu getan zu haben, wenngleich es zweifelhaft ist, ob dieser nicht in England von seinen früh entwickelten Zünften, welche diese Spiele pflegten, wenn auch in primitiverer Form getan wurde.

Charles VI. von Frankreich verlieh der Confrèrie de la passion ein Privilegium, kraft welchem sie 1402 eine ständige Bühne in einem großen Saal des Trinité-Hospitales in Paris errichtete.

Diese Bühne war noch die dreiteilige Mysterienbühne, wie sie sich im Laufe der Zeit im Freien entwickelt hatte.



Skizze zur Bühne der Renaissancezeit.

D. Die Szene des Theaters der Renaissance.

IN die Zeit der gewaltigen Kämpfe der Guelfen und Ghibellinen, welche Europa eine andere Gestaltung geben sollten, fällt in Italien die politische Zersplitterung, die Auflösung in kleine Staatswesen unter der Herrschaft gewalttätiger Fürsten, aber auch die Entwicklung des Humanismus und die Geburt einer neuen Kunst.

Wenn auch durch die Christianisierung Europa's die alten Schrifttümer über dasselbe verbreitet wurden, so waren es in den Ländern jenseits der Alpen doch zumeist die Mönche, welche in dem Besitze dieser klassischen Schätze waren oder es waren die Schriften der Kirchenväter, welche für diese neue Entwicklung geringere Bedeutung hatten.

Italien, das so nahe den Ruinen dieser verklungenen Welt lag, erstanden aus denselben die Zeugen der in den Staub gesunkenen Kultur gleich einem Phönix, jung und schön — und diese Schönheit fand rasch ihre Verehrer und diese Verehrung wandte sich wieder dem Diesseits zu, ja selbst die kirchliche Hierarchie, welche durch ein Jahrtausend immer auf das Jenseits verwiesen, unterlag dem Zauber dieser Circe.

Mächtige Impulse der Entwicklung erlangte das Theater einerseits durch „die Auffindung plautinischer Stücke im Codex Ursinianus und dessen Übersiedlung nach Rom 1428 oder 29, anderseits durch den Vitruvianismus der Architekten".

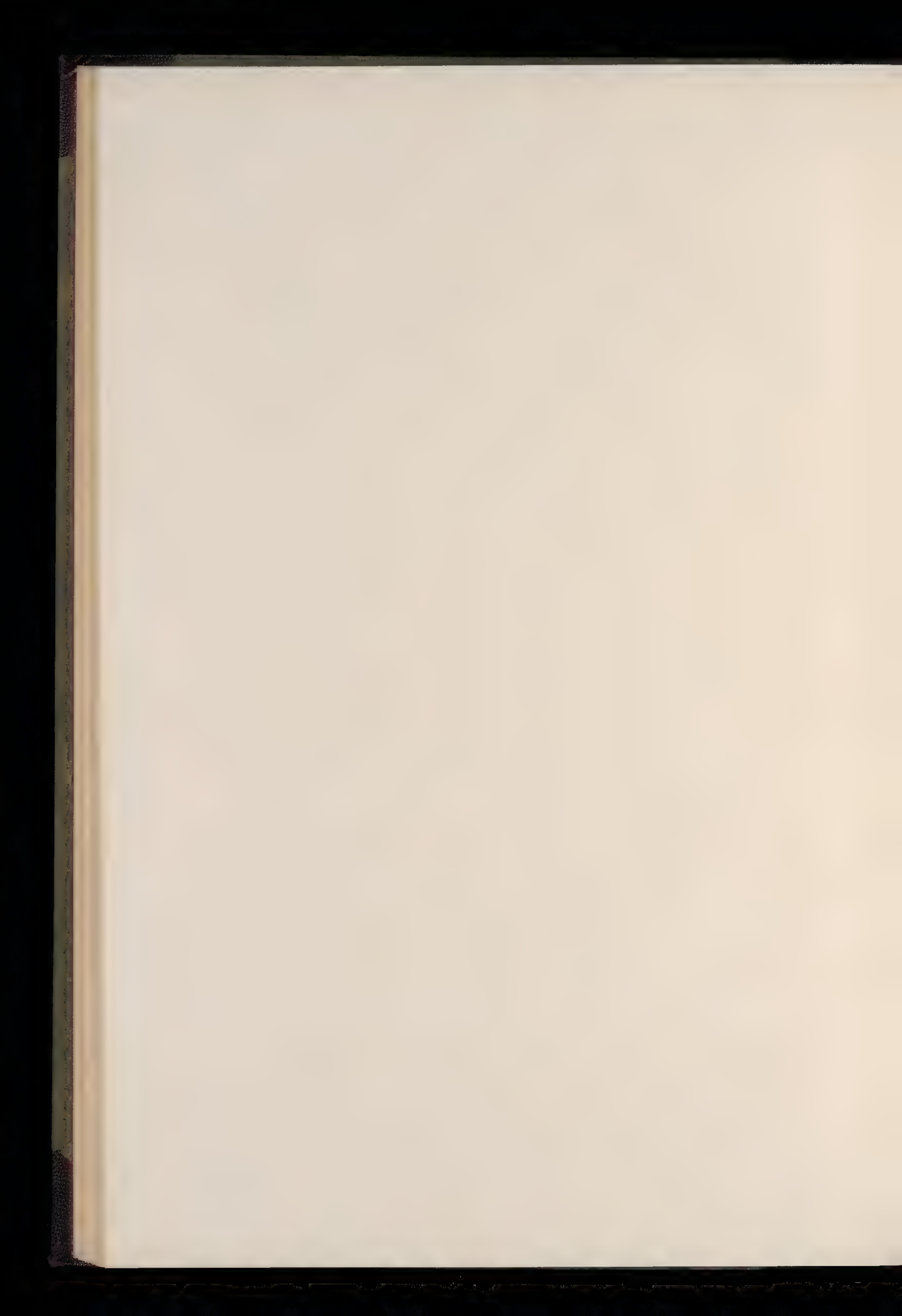
„Wenige Jahrzehnte später, schon unter Paul II., wird der gelehrte Kardinal von Theanum (wahrscheinlich Nicolò Forteguerra von Pistoja) gerühmt, weil er sich auch an die schlechtest erhaltenen, der Personenverzeichnisse beraubten plautinischen Stücke wage und dem ganzen Autor um der Sprache willen die größte Aufmerksamkeit widme, und von ihm könnte wohl auch die Anregung zum Aufführen jener Stücke ausgegangen sein. Dann nahm sich Pomponius Lactus der Sache an, und wo in den Säulenhöfen großer Paläste Plautus über die Szene gieng, war er Regisseur."*

Dieser Pomponius Lactus, welcher mit seinen Freunden die Feste zur Feier der Gründung Roms veranstaltete, gab die Veranlassung zur Gründung eines Vereines, der sich römische Akademie nannte. Nach dem Muster desselben bildeten sich in den Residenzen der Fürsten der kleinen Staaten ähnliche Vereine, so zu Ferrara, Florenz, Mailand, Mantua, Neapel, Pordenone, Venedig, Vicenza etc. Diese Vereine, welche sich aus vornehmen Personen, insbesondere aus Gelehrten und Künstlern rekrutierten, pflegten nicht bloß das Studium der Antike in stiller Abgeschlossenheit, sondern traten auch zeitweise bei Festen, Empfängen der eigenen oder fremden Fürsten etc. durch Veranstaltung der Pompe und Spiele in die Öffentlichkeit. Die Akademie in Rom selbst führte unter anderem auch Farcen im Geschmack der Attellanenspiele auf.

* Die Kultur der Renaissance in Italien. J. Burckhardt, I. Band, pag. 296.



VICENZA. TEATRO OLYMPYCO N. PALLADIO (BÜHNE).



Andrea Palladio, welcher seit ihrer Gründung 1556 Mitglied der Accademia Olympica zu Vicenza war, fand in Fällen der Veranstaltungen von Komödien und städtischen Festen vielfache Betätigung, ja er wurde auch nach Venedig berufen, um für die theatralischen Aufführungen daselbst die Baulichkeiten herzustellen. Dieselben waren in Holz konstruierte Amphitheater mit einer den Angaben Vitruvs nachgebildeten Szene. Allein auch Szenen mit Dekorationen kamen nicht selten zur Ausführung, zum Beispiel jene von l'Amor im Saale der Basilika zu Ehren Karls V.

Endlich gegen das Ende seiner Tage beschlossen die Olympier am 15. Februar 1580 die Errichtung jenes leuchtenden Musensitzes, der uns als Teatro olympico erhalten ist und zu welchem Andrea Palladio die Pläne entwarf. Der Bau wurde von seinem Sohne vollendet.

Die Szene dieses akademischen Theaters, Tafel VIII, wird von einer dreiteiligen Façade gebildet, an deren Seitenrisalite, die Versurae, die Sitzreihen der Gradinata sich anschließen.

Das Pulpitum ist zirka 1·30 *m* hoch, 25·00 *m* breit und 6·00 *m* tief. Die Szenenwand ist der Höhe nach dreiteilig gegliedert. Der untere Teil wird gebildet durch eine Ordnung von 8 freistehenden, korinthischen Säulen, welche vor dreiteiligen Pilastern der Rückwand stehen.

Die Postamente der Säulen sind 1·228 *m* hoch, die Säulen samt Basis und Kapitäle 3·581 *m*, das Kranzgesims 0·864 *m*.

Der mittlere Teil wird gebildet durch eine kleinere Ordnung von korinthischen Halbsäulen mit seitlich anschließenden Pilastern.

Die Postamente der Halbsäulen sind 0·894 *m* hoch, die Säulen samt Basis und Kapitäl 3·477 *m*, das Gesims 0·715 *m*.

Durch die in der unteren Ordnung befindlichen freistehenden Säulen bedingte Verkröpfung des Kranzgesimses bilden sich vor dem Stylobat der Halbsäulen der mittleren Ordnung Postamente, auf welche antikisierende Figuren gestellt sind.

Der obere Teil wird durch eine Attika gebildet, welche durch flache Lesenen in Felder geteilt ist, in welchen sich Reliefplatten mit mythologischen Darstellungen befinden. Vor den Lesenen über den Halbsäulen sind Statuen in antiker Gewandung aufgestellt.

In der Mitte dieser „scaena frons" befindet sich ein großes Portal, dessen Halbkreisbogen auf dem Kranzgesimse der ersten Ordnung aufsitzt.

Rechts und links, in den mittleren der drei Interkolumnien befindet sich je eine gerade Öffnung, welche von den Pilastern und dem Architrav gebildet wird.

Über dem Bogen des großen Portales, auf welchem Zwickelfiguren ruhen, und dem mittleren Gebälke ist ein Epitaphium eingelassen mit der Inschrift:

VIRTVTI AC GENIO
OLYMPICORVM ACADEMIA THEATRVM HOC
A FVNDAMENTIS EREXIT
ANN. MDLXXXIIII PALADIO ARCHIT.

Über dieser Schrifttafel auf dem Kranzgesimse ist eine Kartusche angebracht, in deren Felde wahrscheinlich jener Zirkus verewigt ist, den Palladio auf dem Campo di marte in Vicenza errichtet hatte. Die Seitenfronten des Pulpitum sind nach den gleichen Ordnungen geteilt, allein sie wurden nur durch die früher erwähnten Säulen, Halbsäulen und flache Pilaster eingerahmt.

In den unteren Feldern befindet sich je eine rechteckige Tür von geringerer Höhe, rechts und links derselben Nischen mit Figuren, über der Tür und den Nischen sind Reliefs angebracht.

In den Feldern der mittleren Ordnung befindet sich je ein Fenster, rechts und links davon Nischen mit Figuren und in der Attika ein niedrigeres Fenster, daneben rechts und links Reliefs. Der Eckpfeiler, welcher auf das Pulpitum vortritt, vermittelt den Übergang der Architektur des Prosceniums mit der des Zuschauerraumes.

Die Fronten der Versurae sind bis zur obersten Stufe der Gradina glatt gehalten, darüber ist die Architektur des Zuschauerraumes in Relief mit Nischen und Figuren ausgeführt.

Durch die Portale der Scaena sind die perspektivisch ausgeführten plastischen Straßenläufe sichtbar.

Die Szene macht einen sehr vornehmen, harmonischen und prunkvollen, aber kalten Eindruck.

An die in der Szenenrückwand und den Seitenwänden befindlichen fünf Türöffnungen schließen sich hinter den Wänden die „Perspektiven" an, welche von Vincenzo Scamozzi dazu gebaut wurden. Diese

„Perspektiven" sind in Relief nach perspektivischen Grundsätzen ausgeführte Straßen. Die in diesen Häuserfronten angebrachten Türen dienten dazu, durch sie die Schauspieler auf das Pulpitum treten zu lassen und ebenso auch ihren Abgang zu ermöglichen.

Da diese Szene der Aufführung klassischer oder ihnen nachgebildeter Werke diente, so hatten auch die Türen der „scaena frons" ihre traditionellen Namen und Bestimmung.

Von der mittleren Öffnung der Szenenwand, der königlichen Pforte, gehen drei Straßenzüge strahlenförmig aus und bildeten unmittelbar hinter der Tür einen kleinen Platz, der das gleichzeitige Auftreten des Königs oder Heros mit mehreren Personen, die aus den angegliederten Seitengassen erschienen, zuließ.

Die rechts und links gelegenen Türen in der Szenenrückwand dienten dem Auftreten der Gäste oder Personen geringeren Ranges.

Die rechts am Ende des Pulpitum gelegene Gasse diente dem Auftreten der Personen, die aus der Stadt kommend erscheinen sollten, jene am linken Ende gelegene diente dem Erscheinen und Abgehen der Personen vom Lande oder nach der Fremde.

Wenngleich diese Perspektiven eine sehr schwierige Arbeit darstellen, so sind sie doch ihrem Wesen nach eine große Verkehrtheit, denn die im Hintergrunde derselben auftretenden Personen, da sie nahezu bis an die Dächer reichen, erscheinen zuerst als Riesen, die immer kleiner werden, je näher sie der Szene kommen, um endlich vor der Szenenwand auf dem Pulpitum als Menschen gewöhnlicher Größe zu erscheinen. Ließe sich das Auftreten der Götter, die dann unterschiedslos unter Menschen wandeln, damit noch rechtfertigen, so ist dies für alle anderen handelnden Personen doch unzulässig und erscheint ganz widersinnig.

Nichtsdestoweniger wurde diese geschmacklose Einrichtung nachgemacht. Der Herzog Gonzaga ließ von Scamozzi ein noch größeres als das Teatro olympico mit den Perspektiven in Mantua erbauen, das aber uns nicht erhalten ist. Diese Szene des akademischen Theaters, auf welcher vermeintlich allein die Werke der klassischen, das ist der wirklichen Kunst aufgeführt werden konnten, bot dem pulsierenden, in lebhaftester Bewegung befindlichen Geiste jener Zeit nicht genügende Befriedigung. Insbesondere ist es ihr Mangel an sinnlichem Reize und die Abgewandtheit vom Leben der Gegenwart. Es war der Stolz des Adels, seine Abstammung auf die Heroen des Altertums zurückzuführen und so sich in den Stücken selbst verherrlicht zu finden. Die vornehmen und gelehrten Kreise empfanden in dieser Absonderung von dem Leben der Allgemeinheit erhöhtes Selbstbewußtsein, während diese dramatischen Spiele für das Volk ein Weltfremdes, das in einer ihm unverständlichen Sprache ein anderes Gefühlsleben ausdrückte, bleiben mußte.

Für das Volk, wie für die Künstler blieben daher immer noch die von der Kirche veranstalteten Spiele die Hauptfeste. Bei ihnen ward der Schaulust und mystischen Vertiefung durch den Aufwand von künstlerischen Gebilden, Maschinen, Gewändern und Dekorationen den Künstlern und dem Volke satte Weide geboten.

So soll Filippo Brunelleschi für das Fest in der Kirche S. Felice in Piazza eine höchst kunstreiche Maschinerie erfunden haben. „In der Höhe der Decke der Kirche war, von einem eisernen Ringe gehalten und darin beweglich, eine nach unten offene, den Himmel darstellende Halbkugel angebracht, in der Gott Vater in einem Kreise von Seraphim thronte, während sich um sie in einem zweiten Kreise ein Reigen von singenden Engelsputten langsam drehte. Von diesem Empyreum, das durch wechselnde Beleuchtung und Verfinsterung in seiner Wirkung gehoben wurde, flog in einer gleichfalls erleuchteten Mandorla von acht Engelkindern umgeben der göttliche Bote zu der Jungfrau auf die im Schiff der Kirche errichtete Bühne, den eigentlichen Schauplatz der Vorstellung, herab, um — nachdem er vor ihr kniend seine Botschaft verkündet hatte — von magischen Lichtern umflossen, wieder in den Himmel empor zu schweben."*

Ähnliches fand in der Kirche S. Maria del Carmine durch Francesco La Cecca, sowie in der Kirche S. Spirito statt, welche bei der dort üblichen Ausgießung des heiligen Geistes 1471 dem dadurch verursachten Brande zum Opfer fiel. Diese solennen Veranstaltungen waren es aber nicht allein, welche, wie schon früher bemerkt, zum Verlassen des Spieles der klassischen Stücke des Seneca, Plautus und Terenz führten. Überall im Lande, wo man sich weder zu solcher Bildung, noch zu besonderer Zurüstung für theatralische Aufführungen aufschwingen konnte, fanden Darstellungen von Farcen zumeist in der landesüblichen Mundart statt. Dieselben erfuhren durch Improvisatoren und durch besonders zur Beliebtheit gelangte Charaktermasken endlich eine solche Bedeutung, daß sie sich zu der Comedia dell'arte auswuchsen, die mit ihren feststehenden Masken des Pantaleone, Dottore, Brighella, Pulcinella, Arlechino etc. bis auf unsere Zeit herabreichen und ein Seitenstück zu den altrömischen Possenspielen bilden.

---

* Filippo Brunelleschi, Cornel von Fabriczi, Stuttgart, 1892.

Dem Gefallen an Spielen, welche sich mehr in dem Ideenkreise der Gegenwart bewegten und durch die Übereinstimmung damit des Erfolges sicher waren, mußte endlich auch von den in der antiken Bildung befangenen vornehmen Kreisen Rechnung getragen werden. In die Aufführung antiker Komödien schlichen sich allgemach jene früher erwähnten Intermezzi ein, gleich, ob nun diese pantomimische Darstellungen oder Tänze oder einzelne Szenen oder Musikstücke waren. An den Fürstenhöfen bei Vermälungsfeiern und anderen Anlässen wurden diese der Gegenstand besonders prächtiger Ausstattung, so daß diese Zwischenspiele bald zur Hauptsache bei den Zuschauern wurden.

Aus diesen Teilen mimischer und musikalischer Natur entwickelte sich endlich die Oper, als deren erster Schöpfer Peri zu Florenz 1600 von manchen bezeichnet wird.

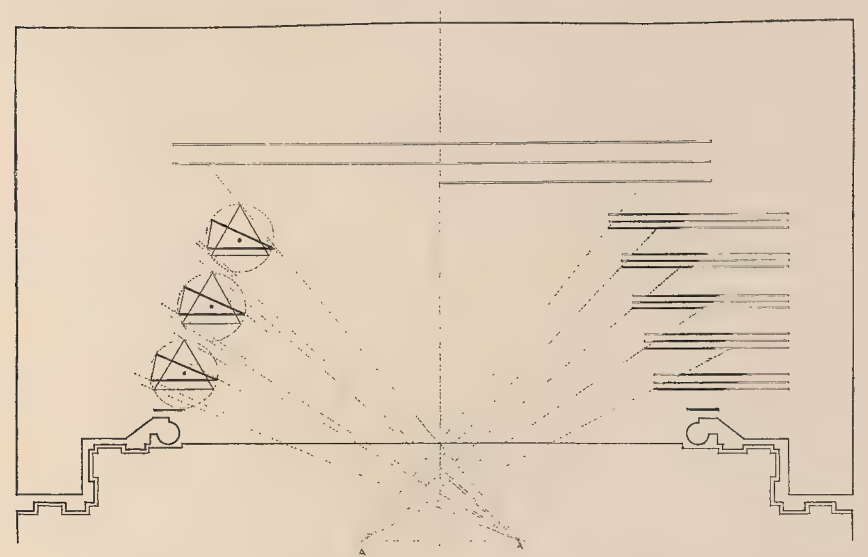


Fig. 15. Entwicklung der Szene der Renaissance von dem Periakten bis zu den Kuliszen.

Diese Spiele, welche sich so reicher Ausstattungsmittel nicht nur für die Akteure, sondern auch für die Szene bedienen konnten, fanden den Ausgang zur Herstellung dieser Szene in dem Gebrauche der Dekorationen der Römer, wie sie von Vitruv in den „scaenae versiles“ und „scaenae ductiles“ überliefert wurden.

Allein, war die „scaena ductilis“ bald in einen perspektivisch gemalten Prospekt verwandelt, so boten die „scaenae versiles“ größere Schwierigkeiten.

Die von den Griechen und Römern gebrauchten Periakten, über deren richtige Stellung bis auf unsere Tage man keine richtige Vorstellung sich machen konnte, wurden durch die in den dekorativen Künsten so erfahrenen Künstler bald in zweckentsprechender Weise umgeformt.

Wenn man die Periakten so stellen mußte, wie ich dies bei der Scaena der Römer gezeigt, so gelangte man wieder zu einer großenteils starren Bühne, welche den neuaufgetauchten szenischen Anforderungen nicht entsprechen konnte; wenn man aber diese Prismen so aufstellte, daß die den Zuschauern zugewendete Seite parallel zu dem Prospekte stand, dann trat hiebei wieder der Übelstand auf, daß die seitlich sitzenden Zuschauer gleichzeitig eine zweite bemalte Fläche sahen und wenn dann noch die Akteure zwischen denselben das Pulpitum betreten sollten, so war entweder hiefür kein genügender Raum vorhanden, oder es wurde durch weitere Auseinanderstellung der Einblick hinter die Szene eröffnet.

Man verfiel auf das Auskunftsmittel, den Querschnitt der Periakten aus einem gleichseitigen Dreieck in ein gleichschenkliges umzuwandeln.

In der Fig. 15 ist in schematischer Weise gezeigt, welche Übelstände durch diese Umwandlung des Querschnittes der drehbaren Seitendekorationen behoben wurden.

Aber auch hiebei blieben noch solche Mängel, wie der freie Einblick hinter die Szene von den Seitenplätzen, geringe Flächen für die Entwicklung der perspektivischen Darstellung, insbesonders aber die Lage des Augpunktes in der Ebene des Pulpitums bestehen. Hienach mußte für jeden Zuschauer bei der geringen Höhe desselben die Perspektive unrichtig erscheinen.

Die Deckung des Einblickes hinter die Szene und die Vermehrung der Flächen für die Entwicklung der perspektivischen Darstellung ließ sich zwar erreichen, indem man die einzelnen Prismen nicht gleichzeitig, sondern der Reihe nach drehte, allein, damit war der wesentlichste Übelstand, die Lage des Augpunktes der Perspektive in der Ebene des Pulpitums, nicht behoben. Aber auch die längere Zeitdauer für den Wechsel der Szene machte sich empfindlich. So lange man die drehbaren Seitendekorationen beibehielt, waren diese Mängel nicht zu beseitigen. Die höhere Lage des Augpunktes verlangte ein ansteigendes Podium, dieses schloß die Drehbarkeit aus und da man jeweilig immer nur eine Fläche den Zuschauern zeigte, so konnte bei Einführung des ansteigenden Podiums die Verwandlung statt durch drehbare Prismen durch Vorstellen der anderen Dekorationsblätter erreicht werden. Dies führte zu den seitlich verschiebbaren Kulissen, der Kulissenbühne als der anderen, neuen Szene der Renaissance. Durch wen und wo diese einzelnen Erfindungen herbeigeführt wurden, ist sehr schwer zu konstatieren, allein, welche rasche Entwicklung diese Szene genommen hat, ersehen wir an dem vornehmsten Beispiele derselben, dem Gran Teatro Farnese zu Parma, das, von Alcotti 1610 erbaut, uns teilweise erhalten ist.

Bei Gelegenheit der Hochzeit des Odoardo Farnese mit Margarete von Toscana wurde das Theater am 21. Dezember 1628 mit der Vorstellung „Das Turnier" eröffnet.

Ein unglaubliches Zusammenströmen von fürstlichen und anderen hohen Persönlichkeiten, Kavalieren, Damen und Bürgern aus Parma und Piacenza fand in das Theater statt. Man gab die Zahl der Zuschauer, welche die Gradinate erfüllte, mit 12.000 Personen an. Um 2 Uhr erschienen der regierende Herzog und die Prinzessin, umgeben von den Kardinälen Ludovisi und Aldobrandini und begleitet von den großherzoglichen Prinzen Carlo von Toscana und Francesco Maria Farnese mit dem Gefolge des ganzen Hofstaates, von den Anwesenden mit rauschendem Beifall und Evvivarufen begrüßt, die sie huldvollst entgegennahmen.

Als sich die Fürstlichkeiten in der Loge unter einem Baldachin von Brokat niedergelassen hatten, begann eine süße und getragene symphonische Musik, welche fünf Chöre begleitete, die einer im Orchester, zwei nächst den Seitentoren des Saales, innerhalb einer Balustrade und die anderen zwei im Innern des Prosceniums sich befanden.

In denselben waren die herrlichsten Stimmen Italiens vereinigt und von den besten Musikern begleitet.

Nach Beendigung der Symphonie ging das Siparium in die Höhe und die Vorstellung begann mit einem Gesang der Aurora, auf einem Triumphwagen sitzend, der von einem feurigen Pferde gezogen ward, um den sich die Götter scharten. Auch unter diesen wirkten die berühmtesten Sänger mit, die im Solde der Farnese standen.

Als Intermezzo begann nun das Turnier. Die vier Kavaliers-Quadrillen erschienen alle in altspanischen Gewändern, jedoch in verschiedenen Farben, in Wappen und Helmschmuck, mit Schilden und Lanzen, Schwertern und Degen, begleitet von den Schiedsrichtern, Herolden, Adjutanten und Pagen, dem dienenden Volke von Reitknechten und Vorläufern mit Trommeln und Trompeten.

Die Liste der mitwirkenden Kavaliere ist uns erhalten.

Der Leiter des Turniers war:

Il Sig. Rho, Feldmarschall Seiner Hoheit des Herzogs und Adjutanten die Herren Zampirone und Spini.

Erste Quadrille.

Herzog Sforza Sforza,
March. Ranuccio Palavicini,
Conte Marcantonio Sozzi,
Conte Ranuccio Riva,
Capit. Alessandro Cassuola,
Francesco Maurelli,
Herolde,
March. Michelangelo Baglioni,
Baron Alessandro del Nero.

Zweite Quadrille.	Dritte Quadrille.
Conte Federico Del-Verme,	March. Giulio Rangoni,
Conte Francesco Del-Verme,	Conte Lodovico Terzi,
Conte Ottavio Avogardi,	Conte Nicolò Landi,
Conte Luigi Scotti,	Conte Antonio Maria Zanardi-Landi,
Cav. Camillo Tarasconi,	Conte Cornelio Palmia,
Belisario Brani,	Galeazzo Cerati,
Herolde,	Herolde,
Conte Ascanio Sforza,	Conte Giovanni Anguissola,
Pietro-Giorgio Lampognani.	Cav. Gabrielle Riccardi.

Vierte Quadrille.

Conte Troilo Rossi,	March. Bartolommeo Del Monte,
March. Odoardo Scotti,	Conte Francesco Marazzani,
March. Pompeo Pallavicini,	Schiedsrichter,
March. Publio Bergonzi,	March. Alessandro Vistarini,
Ottavio Cerati,	March. Orazio Scotti,
N. N.	March. Alfonso Pallavicini,
Herolde,	Andrea Dalla-Rosa.

Das Spiel der Quadrillen beginnt damit, daß alle Kavaliere in schöner Ordnung das Feld der Platea passieren.

Dann beginnt der Kampf und jeder Besiegte verläßt das Feld, das die Sieger behaupten.

Dann erscheint zur größten Überraschung der Zuschauer auf dem Proscenium Neptun auf seinem Wagen. Angesichts desselben ziehen sich die Kavaliere in schöner Ordnung zurück und im nächsten Momente brechen von zwei Seiten des Prosceniums rauschende Wassermassen hervor, welche die ganze Platea plötzlich in einer Höhe von zirka 1·60 *m* überfluten. Vom Proscenium laufen sodann eine Menge Seeungeheuer von unmäßiger Größe aus, welche hierauf eine Seeschlacht mit großer Gewandtheit aufführen.

Der Ruf: Friede! macht im nächsten Augenblick die Wasser rasch verschwinden und es wird das Pflaster der Platea wieder sichtbar.

„Nach dieser schönen Szene“ lassen die Dekorationsmaler ihre Künste spielen, indem sie das erschütternde Schauspiel einer versinkenden Stadt den erstaunten und verwirrten Zuschauern vorführen.

Es ist kein Zweifel, daß vor Erbauung dieses Theaters diese Einrichtungen der Szene an anderen Theatern bereits gemacht waren, wie dies Furtenbach von Florenz berichtet, da so vornehme Künstler wie Serlio, Peruzzi, San Gallo und andere sich der Ausbildung der Szene zugewendet haben, und daß wir bei dem Gran Teatro Farnese nur einer vollständigen Zusammenfassung aller neuen Errungenschaften begegnen.

Es ist daher unzweifelhaft, daß die Erfindung der Kulissenbühne noch dem XVI. Jahrhundert, wie jene des Palladio angehört.

Die Bühne des Gran Teatro Farnese hat bereits einen Arlechin, Kulissen, 10 Kulissengassen, 7 Freifahrten, Soffitten und 7 Prospekte

Dieselbe ist in eine Vorder- und Hinterbühne geteilt, sie hat eine Unterbühne mit Versenkungen und auserlesenen Maschinerien, sie besitzt seitliche Arbeitsbühnen und Flugwerke, Treppenläufe auf dem Schnürboden etc.

Sie hat Einrichtungen für Zu- und Ableitung des Wassers, für Herstellung von Kaskaden und Naumachien und besondere Einrichtungen für Dekorations- und Beleuchtungseffekte. Diese Maschinerien, welche auch einen raschen Szenenwechsel gestatteten, rührten von Giacomo Torelli her und machten denselben so berühmt, daß er auch nach Venedig berufen wurde, die Theater einzurichten.

Es ist nicht ohne Interesse, hier zu erinnern, daß der Theatervorhang, obwohl schon bei der Mysterienbühne im Gebrauch, bei dem Teatro olympico und seinen Nachbildungen aufgegeben war, bei der Dekorationsbühne der Renaissance aber ein notwendiges Requisit blieb, das, durch die Kunst verschönt, sich in vielen Fällen zu großer Kostbarkeit erhob. So war das Siparium des Gran Teatro Farnese ein herrlicher Gobelin, von welchem aber nur mehr ein alter Stich in der Galerie zu Parma uns Kunde gibt.

E. Die Szene des französischen Theaters.

IN Frankreich, das am Beginne des XV. Jahrhunderts mit der Mysterienbühne in einen Saal eingezogen war, gieng die Entwicklung der Szene ungleich langsamer vor sich. Der Zug nach Verweltlichung des Inhalts, der durch die auftretende kirchliche Bewegung der Reformation noch verstärkt wurde, war dem Bestande der geistlichen Spiele und deren Bühne sehr abträglich. Dieselben wurden von François I. gänzlich verboten. Dieses Verbot hatte für Paris eine unmittelbare Wirkung, aber im Lande wurden die kirchlichen Spiele noch lange nachher aufgeführt.

Im Jahre 1548 erwarb die im Besitze des alten Privilegiums von Charles VI. befindliche Confrèrie de la passion du notre seigneur eine Dependance des Hotel de Bourgogne und erbaute daselbst ein ständiges Theater, dessen Bühne nach den durch die italienischen Truppen in Frankreich bekannt gewordenen klassischen Stücken des Seneca, Plautus und Terenz den Charakter der Renaissancebühne zeigt. Wie unendlich einfach, ja geradezu naiv diese Bühne war, zeigt ein Stich von Chauveau, welchen A. Gosset in seinem Werke „Traités de la construction des Théâtres" allgemein bekannt macht.

Neben diesen Aufführungen der Confrèrie erstand auch eine Vereinigung von jungen Leuten, welche sich „les clercs de la Bazoches" nannten und von der Aufführung der Moralitäten allgemach zu Farcenspielen übergiengen. Dieselben hatten damit großen Erfolg und erbauten sich im Marais ein Theater im Hotel d'Argent. Die Szene desselben stellte den öffentlichen Platz einer Stadt dar, wo die Schauspieler aus den Türen ihrer Häuser auftraten oder durch dieselben abgiengen, ihre Rollen aufsagten, die Lustigmacher ihre Spässe trieben, kurz so wie es auch in Deutschland, aber erst etwa ein Jahrhundert später noch geschah.

Die miteinander konkurrierenden Gesellschaften des Hotel de Bourgogne und des Marais vereinigten sich 1634 und bildeten zufolge des erweiterten Spielplanes das Theater im Hotel d'Argent um. Dieses Theater, das sich bis in die Mitte des XVIII. Jahrhunderts erhielt, wird als die Wiege der dramatischen Kunst in Frankreich angesehen. Einige Jahre später ließ der Kardinal Richelieu durch den Architekten Lemercier im Palais Royal ein Theater einrichten, das ganz im Sinne der italienischen Palasttheater ausgestattet war.

Anna von Österreich, Regentin von Frankreich, die Mutter Ludwigs XIV., schrieb an den Herzog von Parma, ihr Torelli, welcher bei dem Gran Teatro Farnese so großen Erfolg hatte, zu schicken, damit er auch in Paris seine Künste installiere und er wurde dadurch so berühmt, daß man ihm den Beinamen „der Hexenmeister" gab.

Somit darf man wohl sagen, daß die italienische Dekorationsbühne der Renaissancezeit nach Frankreich verpflanzt worden ist.

F. Die Szene des spanischen Theaters.

IN Spanien traten die weltlichen Spiele gegen das Ende des XV. Jahrhunderts auf. Fernando de Rojas' berühmtes Novellendrama „Tragicomedia de Calisto y Melibea" wird an die Schwelle der von der Kirche emanzipierten dramatischen Spiele gestellt. Ihm folgten, wenn auch fruchtbarer, jedoch an dramatischer Kraft und Wirkung schwächer, die Werke Bartholomé de Torres Naharro und Gil Vincente's. Die Inquisition, welche durch die Begründung des spanischen Königtums zu größter Macht gelangte, lagerte aber wie ein Bleigewicht auf der Entwicklung des Theaters. Allein die Festsetzung der Spanier in Italien hatte doch die Rückwirkung, daß die dortselbst emporsteigende klassische Richtung auch nach Spanien überschlug. Die Bühne für diese klassischen oder ihnen nachgeahmten Werke war wieder eine höchst ungenaue Nachbildung, kaum besser als jene früher erwähnte französische.

Wir haben gesehen, mit welcher Bühne Lopez de Rueda noch 1544 seine Schäferspiele „Pasos“ aufführen konnte. Allein die lebhafte Verbindung, welche nun einmal mit Italien durch den Besitz von Neapel und die Eroberung von Mailand durch Karl I. (Kaiser Karl V.) hergestellt war, wirkte so befruchtend auf die spanische Literatur und Kunst, daß sie unter Philipp II. bis ans Ende des XVI. Jahrhunderts ihr goldenes Zeitalter erlebte.

In der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts ward wie in Italien der Klassizismus der Dichtung überwunden. Lope de Vega wendet sich vollständig dem nationalen Leben zu. „Sobald ich“, sagt er, „eine Komödie schreiben will, so verschließe ich die Regeln des Aristoteles mit sechs Schlüsseln und werfe Plautus und Terenz aus meinem Zimmer, damit sie kein Geschrei erheben; dann schreibe ich so, wie diejenigen das Vorbild gaben, welche den Beifall des Volkes erlangten.“*

Der ihm folgende Calderon de la Barca, ernst und religiös in seinen Dramen, gewann auf die Form des Theaters keinen Einfluß. Unter der Herrschaft der nun folgenden Bourbonen litt aber selbst der nationale Charakter der dramatischen Dichtung und die Bühne ward nach französischen oder italienischen Vorbildern eingerichtet.

G. Die Szene des englischen Theaters.

IN England hatten sich vor der Bekanntschaft mit den Bühnen der Italiener und Franzosen und Spanier ebenfalls Mysterienspiele entwickelt, nur mit noch einfacherem szenischen Apparate. Durch die Bekanntschaft mit der alten Literatur, welche die Renaissance in Italien ihnen vermittelte, waren die allegorischen Spiele oder „Moralitäten“ aufgekommen, die sich aber mehr an die vornehme Gesellschaft richten mußten.

Dieselbe war allein imstande, den größeren Aufwand an Kostümen und Geräten, welchen die allegorischen Darstellungen erforderten, zu bestreiten und deshalb fanden derlei Spiele zumeist am Hofe und an den Sitzen der hohen Adeligen statt. Durch diese letzteren wurden sie auch den ländlichen Volkskreisen bekannter und die Truppen, welche sie darstellten, die nicht wie jene Hofspieler ganz von ihren Mäcenen erhalten wurden, fingen bald an, den derberen Genüssen der Volksschichten durch weltliche Spiele entgegenzukommen. Diese Bühnen gehörten aber keinem ständigen Theater an und waren wie am Kontinente entweder im Freien oder in geschlossenen Räumen untergebracht.

Als eine Gruppe der Hofspieler in London das Privilegium bekam, auch für das Volk zu spielen, erwarb diese das ehemalige Kloster der Blackfriars, um sich dauernd darin niederzulassen. Allein von dieser Bühne, sowie von anderen gleichzeitigen ist uns wenig oder nichts erhalten geblieben.

Wie anderwärts auch, hatten sich Schauspielertruppen in Wirtshäusern eingerichtet oder hatten wohl gar in eigenen Gebäuden gespielt. Gewöhnlich trugen dann auch diese ausgesteckte Schilde oder Embleme, deren Namen sie erhielten, oder sie waren nach ihrem Standorte benannt. So ward das Blackfriars- und das Whitefriars-Theater nach den Klöstern dieser Bruderschaften benannt, Grace in churchstreet, in Ludgatehill-Theater nach der Örtlichkeit, das Red Bull-Theater, das Rose-Theater, das Swan-Theater, das Curtaine-Theater, das Globe-Theater nach ihren Schilden oder Emblemen. Bei diesen Theatern ist zu unterscheiden, ob sie in geschlossenen, überdeckten Räumen installiert waren, oder ob sie aus eigenen Gebäuden mit offenem Zuschauerraume bestanden. Erstere hießen privat theatres, letztere public theatres. Einen Unterschied in der Form der Szene weisen diese beiden Arten von Theatern in der ersten Zeit nicht auf. So bestand die Szene in dem Red Bull, einem privat theatre, aus einem in den Saal vorgeschobenen, über einen Meter hohen, freien Podium, das an drei Seiten frei blieb, ebenso wie in dem „Swan“ public theatre, bei welchem dasselbe nur mit einem Flugdache überdeckt war.

Bei den privat theatres war allerdings künstliche Beleuchtung nötig. Am Rande des Podiums waren hiefür Kerzen aufgestellt, die wohl von den zunächst stehenden Zuschauern gelegentlich geschneuzt wurden, während ein oder mehrere Luster den Saal erleuchteten.

Die Logen oder Galerien der Zuschauer reichten bis an die Szenenrückwand heran. Die Wand war entweder von Türöffnungen oder von einer großen Wandöffnung durchbrochen, welche dann für gewöhnlich mit einem zweiteiligen Vorhange geschlossen war. Auch über dieser Bühnenöffnung befand sich gewöhnlich

* Allgemeine Literatur-Geschichte. G. Karpeles. 1891.

eine offene Galerie oder Logen, in welchen zeitweilig auch distinguierte Zuschauer Platz fanden, die aber auch für den Bedarf der Stücke an Musik oder eines erhöhten Spielplatzes für Musikanten oder Akteure mit in Verwendung kamen.

Diese einfache Szene war in den public theatres größeren Umwandlungen unterworfen. Für diese sind genügende Anhaltspunkte vorhanden, um eine klare Darstellung derselben zu geben. Es gilt dies insbesonders von zwei Theatern, welche, wenn auch nicht zu gleicher Zeit errichtet, doch längere Zeit nebeneinander bestanden, und welche ermessen lassen, zu welcher hohen Entwicklung Shakespeare selbst das englische Theater als Bauwerk gebracht hat.

Nach dem von Karl Theodor Gaedertz veröffentlichten Facsimile der Federzeichnung de Witt's läßt sich die Szene des Swan-Theaters als ein zirka 1·30 *m* hohes, geradlinig begrenztes, in den runden Zuschauerraum hereinragendes Bretterpodium betrachten, das mit einem Flugdache überdeckt ist, welches von zwei auf dem Podium stehenden Säulen getragen wird.

Die Rückwand der Szene unter diesem Dache ist im unteren Teile von zwei großen Rundbogentüren durchbrochen und darüber ist der obere Teil der Wand von sechs durch Stützen abgeteilte Logen ein-



Fig. 16. Swan-Theater (Querschnitt).

genommen. Diese Rückwand erscheint sonach als die Front des Bühnenhauses, welcher Eindruck noch mehr bekräftigt wird, da über derselben noch ein Aufbau erscheint, der an der dem Zuschauerraume zugewendeten Front zwei Fenster zeigt, an der rechtsseitigen Wand aber eine Türöffnung, in welcher ein Mann das Signal für den Beginn des Spieles durch drei Trompetenstöße gibt.

Wenn man diese primitive Federzeichnung de Witt's in reguläre Formen bringt, wie ja das Gebäude nach den Schilderungen ein solches war, und auf die konstruktiven Notwendigkeiten dabei gebührend Bedacht nimmt, so ergibt sich ohne Zwang nicht bloß der wahrscheinliche Grundplan, sondern auch der Aufbau der Szene, sowie des ganzen Theatergebäudes. In Tafel VIII und den Fig. 16 und 17 habe ich dasselbe dargestellt. Hier will ich nur den Bau der Szene erörtern.

Die Rückwand mit den zwei Toren in unteren Teile, sowie den Logen darüber, muß an die Rundung der Brüstungen der Galerien sich als Sehne anschließen, da andernfalls beim Vortreten dieser Szenenhausfront die Insassen der Galerien den Spielplatz gar nicht oder nur spärlich übersehen würden. Daraus folgt aber, daß diese Logen in der Rückwand der Szene dieselbe Tiefe haben werden, wie jene der Galerien. Ferner muß hinter diesen Logen ein Gang liegen und hinter dem Gange die Garderoben der Spieler oder Magazine für Requisiten. Hier sieht man schon, daß der Gang hinter den Logen wahrscheinlich auch darunter vorhanden sein wird und daß die zwei Tore sich aus konstruktiven Rücksichten unter der zweiten und fünften Loge befunden haben müssen. Der Aufbau, zu dessen Räumen ebenfalls ein Zugang nötig ist, würde sich dann über dem Gange und den Garderoberäumen erheben und zwar, wie Gaedertz ganz richtig annimmt,

DAS SWAN-THEATER ZU LONDON.

(REKONSTRUIERTE GRUNDRISSE.)

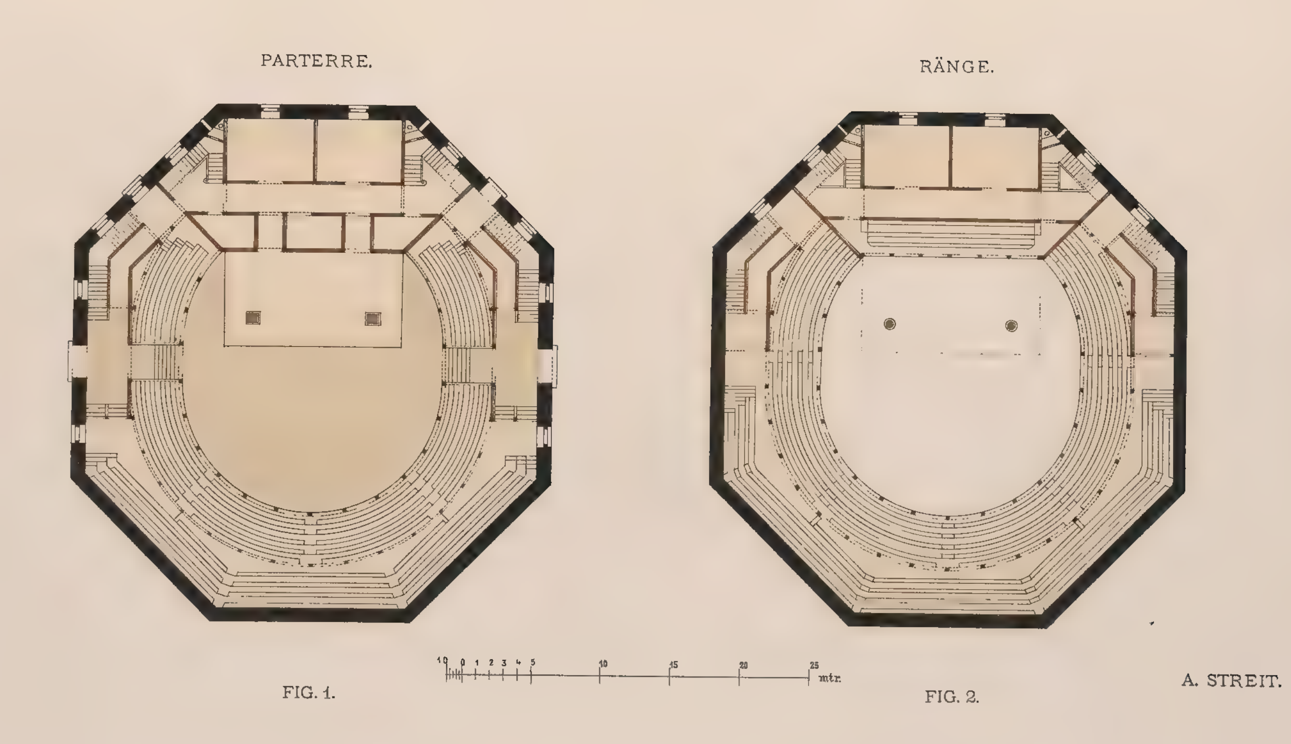
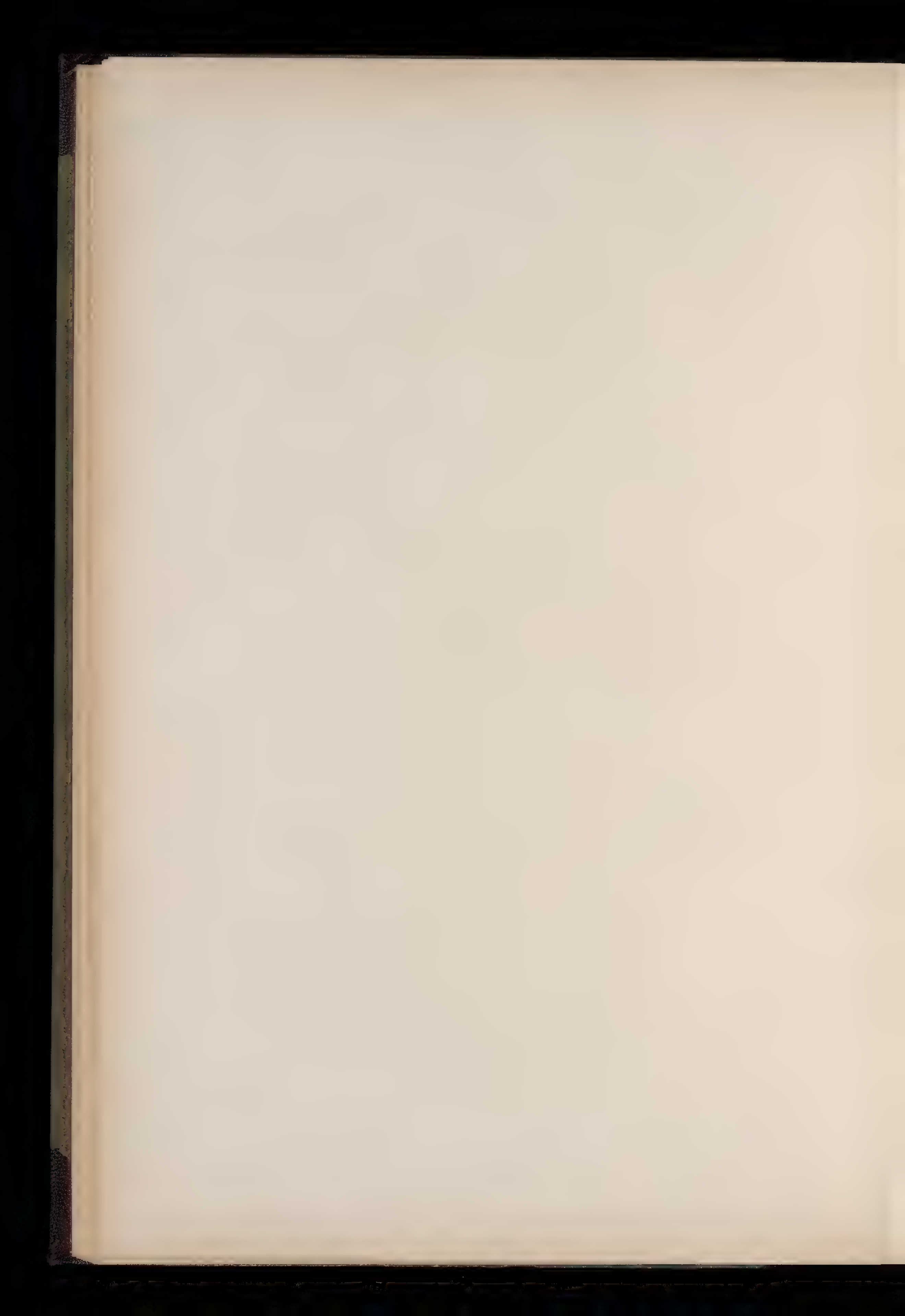


FIG. 1. FIG. 2.

A. STREIT.

AUS DER K. K. HOF- UND STAATSDRUCKEREI.



jedenfalls über den First des Daches der Galerien, da ja das Trompetensignal auf um so größere Entfernung wirksam sein mußte, wenn der Bläser nicht gegen das Stroh- oder Schilfdach der Galerie, sondern frei hinab zu den Umwohnenden blies.

Man könnte versucht sein, das die Bühne überdeckende Flugdach als sehr flach anzunehmen, wenn die Zeichnung de Witt's den Grat nicht in die Oberkante des Portikus gelegt hätte, so daß es hiedurch als hoch hinaufreichend gekennzeichnet ist, und diese Höhenlage ist es auch, welche dann den oberen Aufbau des Szenenhauses über den Dachfrist der Galerien hinaushebt.

Die in den Fig. 16 und 17 gezeichnete Szene bringt den freien Spielplatz des Podiums mit den geschlossenen Räumen für Theatergarderoben und Requisiten in eine solche Verbindung, daß jener leichte Verkehr möglich ist, wie ihn das Spiel verlangte. Wenn man nun, wie auch Gaedertz schon ausspricht, den Vorhang, oder vielmehr Vorhänge, zwischen die Säulen auf dem Podium aufhängt, so hat man die ganze Szeneneinrichtung des Swan-Theaters vor sich.

Gewiß konnte die Szene, durch verschiedene Geräte, welche vorerst hinter dem Vorhange aufgestellt wurden, einen fast wohnlichen oder nach damaligen Begriffen sogar prunkhaften Eindruck erreichen, allein man mag sich der szenischen Behelfe noch so viele hinzudenken, im Grunde blieb die Bühne des Swan-

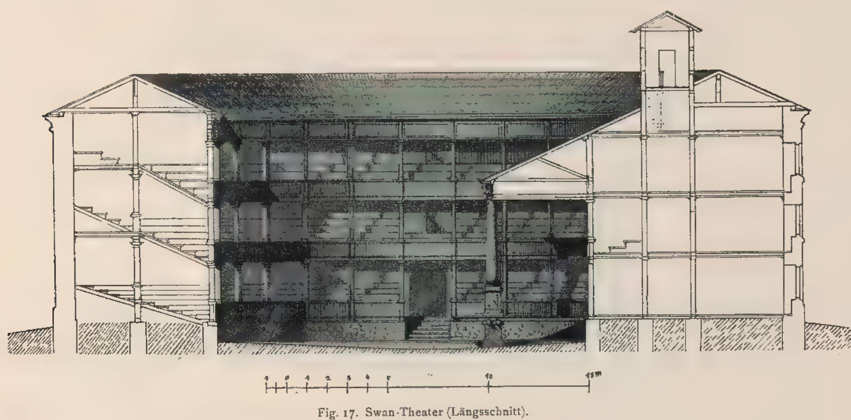


Fig. 17. Swan-Theater (Längsschnitt).

Theaters eine ärmliche, mittellose. Über was sie verfügte, war ein offenes Podium, ein durch Vorhänge abzugrenzender Teil, eine Hausfront und allfalls ein oberer Spielplatz in den Logen über der Bühnenrückwand. Dieser Szene des Swan-Theaters folgt nun jene des Globe-Theaters mit einer unendlich reicheren Gestaltungsanlage, welche, gewiß von Shakespeare in ihrer Herstellung beeinflußt, mit der Darstellung seiner Dichtungen harmonisch zusammenstimmt und somit den ungeheueren Erfolg seines Theaters gegenüber allen anderen erklärt.

Gaedertz ist entschieden der Meinung, daß das Globe-Theater 1596 noch nicht bestand, da de Witt es sonst unter den vier sehenswertesten Theatern Londons angeführt haben würde. In dem Verzeichnisse der Theaterbrände von Aug. Fölsch wird „Globe an Bankside" als im Jahre 1594 erbaut angeführt. „Abgebrannt während der Vorstellung. Das Strohdach fing Feuer durch den Pfropfen eines abgeschossenen Gewehres. Einige Zuschauer verwundet. Ein Nachbarhaus fing Feuer." Da in dem Reiseberichte de Witt's 1596 das Globe-Theater nicht genannt ist, so ist es wohl wahrscheinlich, daß dieses mit Stroh gedeckte Globe-Theater zur Zeit nicht mehr bestand.

Gustav Karpeles bringt in seiner „Allgemeinen Geschichte der Literatur"* eine Abbildung des „Globe Southwarke" nach einer alten Zeichnung im British Museum und bemerkt dabei: „1596 fertig gestellt, vermutlich unter Beihilfe von Kapitalien Shakespeare's". Es wäre sonach möglich, daß zur Zeit der Anwesenheit de Witt's 1596 das Globe-Theater noch nicht fertig stand und daß Shakespeare's Abwesenheit von London in Stratford nicht allein dem Zwecke eines Hauskaufes diente. Für meine Untersuchung hat das

* Allgemeine Geschichte der Literatur von ihren Anfängen bis auf die Gegenwart, von Gustav Karpeles, Berlin 1891.

genaue Datum der Errichtung oder Eröffnung des Globe-Theaters nur einen geringen Wert, allein den größten seine szenische Einrichtung!

Außer der Zeichnung im British Museum, welche Gustav Karpeles reproduziert, findet sich noch ein Holzschnitt in Robert Chambers „Cyclopaedia of english literature“,* welche ein weit besseres Bild des Äußeren des Shakespeare'schen Theaters gibt. Dieses Bild, Fig. 43, sowie die in einfachen Linien gegebene Zeichnung des Grundrisses in Dr. Rudolf Genée's „Die Entwicklung des szenischen Theaters etc. etc.“** reichen vollkommen aus, sich eine klare Vorstellung von der Szene dieses Theaters zu machen. Auf Grund dieser beiden Illustrationen, von welchen ich nur die Ansicht gebe, habe ich es versucht, dieses Theater zu rekonstruieren und die Beschaffenheit seiner Szene sowohl, wie des Zuschauerraumes und des Aufbaues klarzustellen. Tafeln X, XI und Fig. 18.

Die Szene des Globe-Theaters bestand aus einem niederen Podium, das in den beiläufig kreisrunden Zuschauerraum mit Logen und Galerie nahezu bis zur halben Grundfläche hereinragte. Den Hintergrund dieses Podiums oder dieser freien Vorbühne bildete eine gebrochene Wand in der Weise, daß sich an die große mittlere, als Sehne, zwei kleinere Bogenstücke schräg anschließen. Die mittlere Wand hat eine große, breite Öffnung, die mit einem zweiteiligen Vorhange verschlossen ist, die schrägen Seitenwände je eine Türöffnung, welche zeitweilig mit Teppichen oder imitierten Türen geschlossen sind. Hinter der großen Öffnung in der Mittelwand befindet sich ein breiter, wenig tiefer, um zwei Stufen höher liegender Raum, eine Art Hinterbühne.

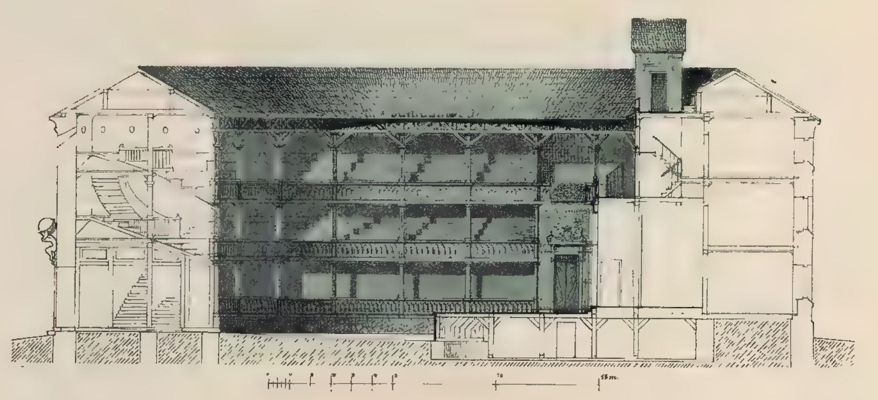


Fig. 18. Das Globe Theater (Längsschnitt).

Die Rückwand war entweder fest oder sie ward vielleicht nur durch aufgestellte oder aufgehängte Prospekte gebildet. Im ersteren Falle wären die Prospekte auf der Wand befestigt worden.

Die kurzen Seitenwände, welche zwischen der Vorderwand und der Prospektwand den Zuschauern den Einblick hinter die Szene verwehrten, enthielten Türöffnungen und waren diese durch Portièren abgeschlossen.

Außerhalb der schrägen Wände der Vorbühne befinden sich rechts und links Aufgangstreppen, welche zu den besonderen Logen im ersten Range, sowie zu dem oberen Spielplatze und den Räumen der Schauspieler führen.

Auf diesem oberen Spielplatze sind die beiden Türme errichtet, welche in allen überlieferten Illustrationen zu sehen sind. Dieselben sind durch eine Dekorationswand miteinander verbunden. Durch Türen und Fenster konnte man aus dem so gebildeten Dekorationshause über der unteren Szene auftreten und spielen.

Ich erwähne hier den „Kaufmann von Venedig“ und „Hamlet“, in welchen davon Gebrauch gemacht wird. Aber durch diesen dekorativen Aufbau wurde noch ein dritter Spielplatz „auf der Mauer“ oder „auf dem Walle“ gebildet.

Auch auf diesen oberen Spielplätzen ist die vollkommen freie Bewegung der Schauspieler vor und hinter diesen Dekorationsobjekten gesichert.

---

* Cyclopaedia of english literature I B. by Robert Chambers, pag. 177.

** Die Entwicklung des szenischen Theaters und die Bühnenreform in München. Rudolf Genée, Stuttgart 1889.

DAS GLOBE-THEATER ZU LONDON.

(REKONSTRUIERTE GRUNDRISSE.)

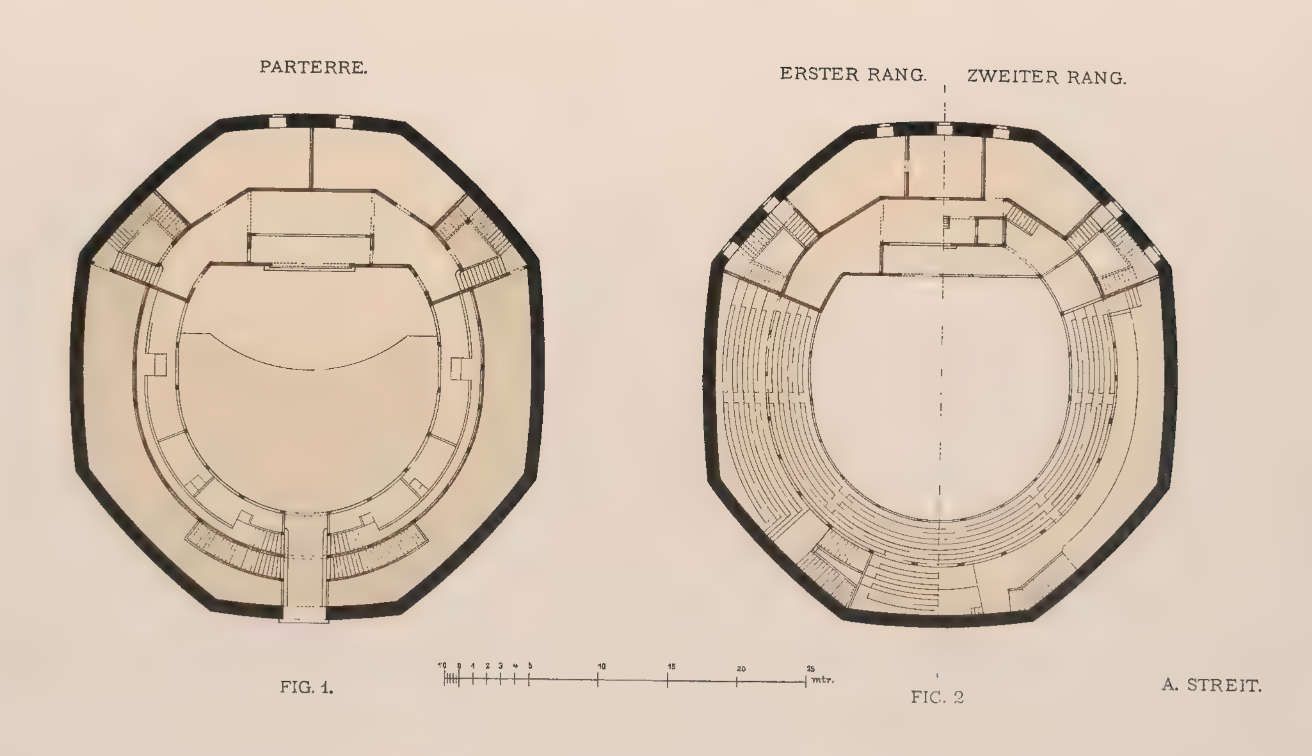
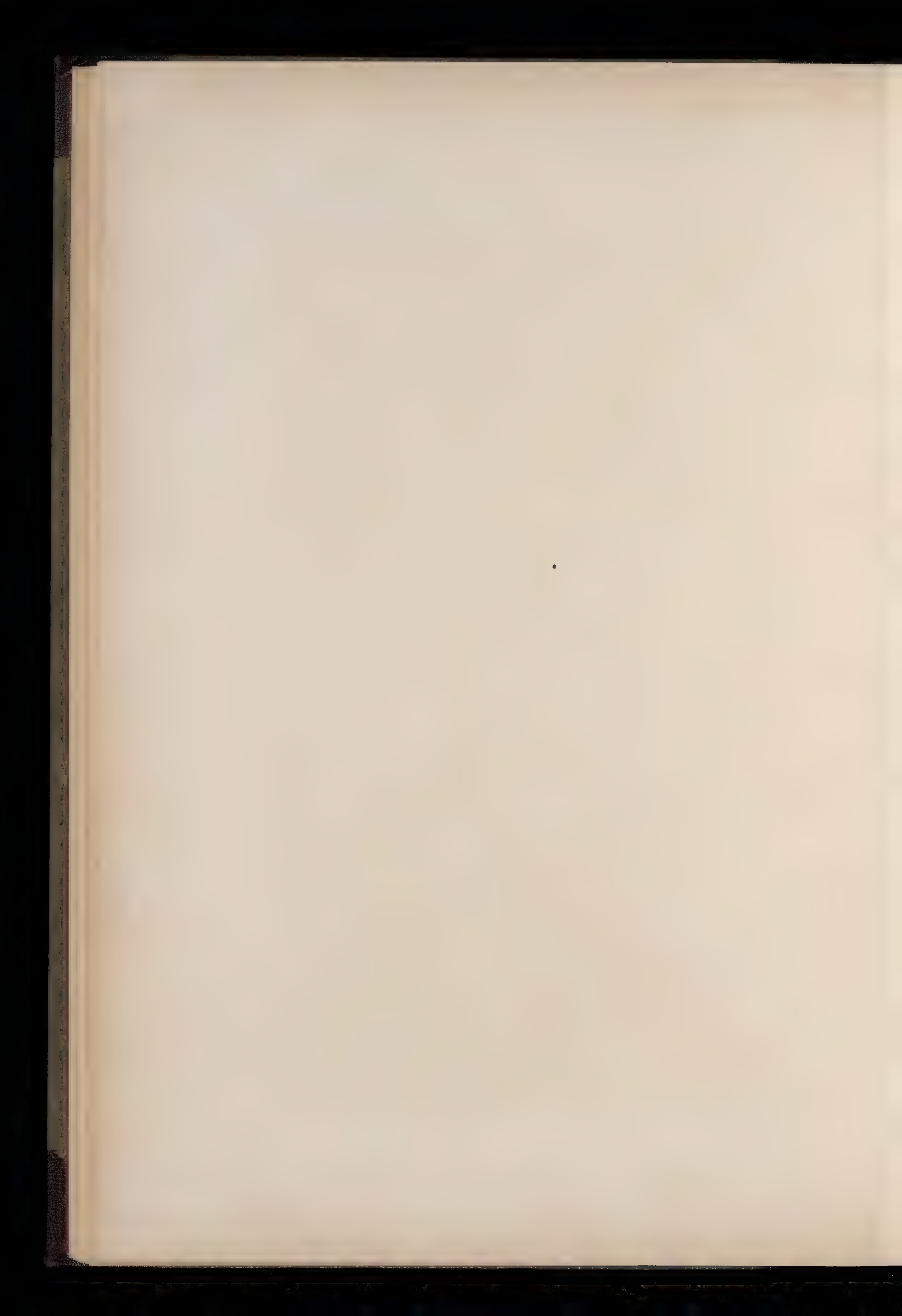
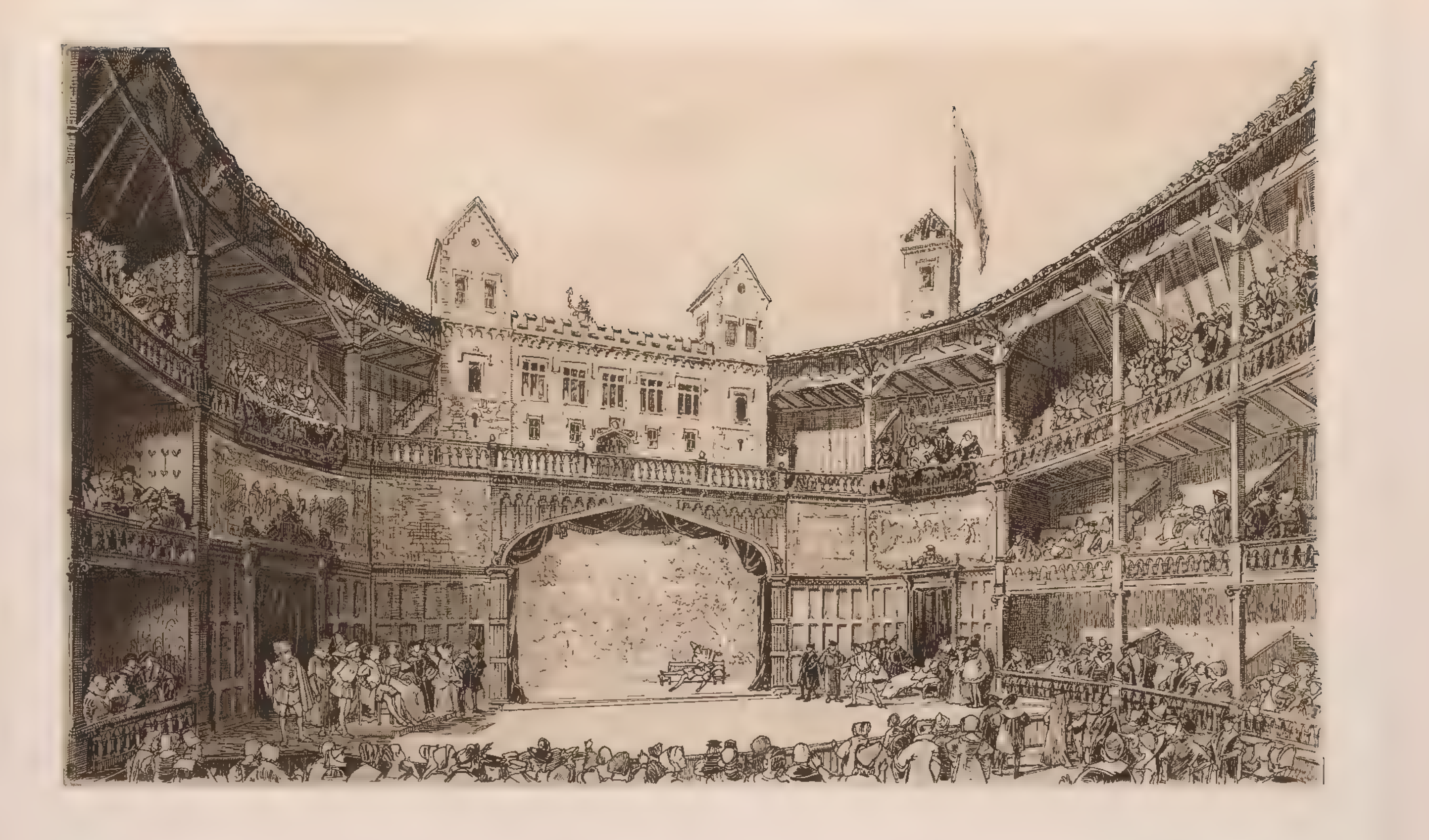


FIG. 1. FIG. 2

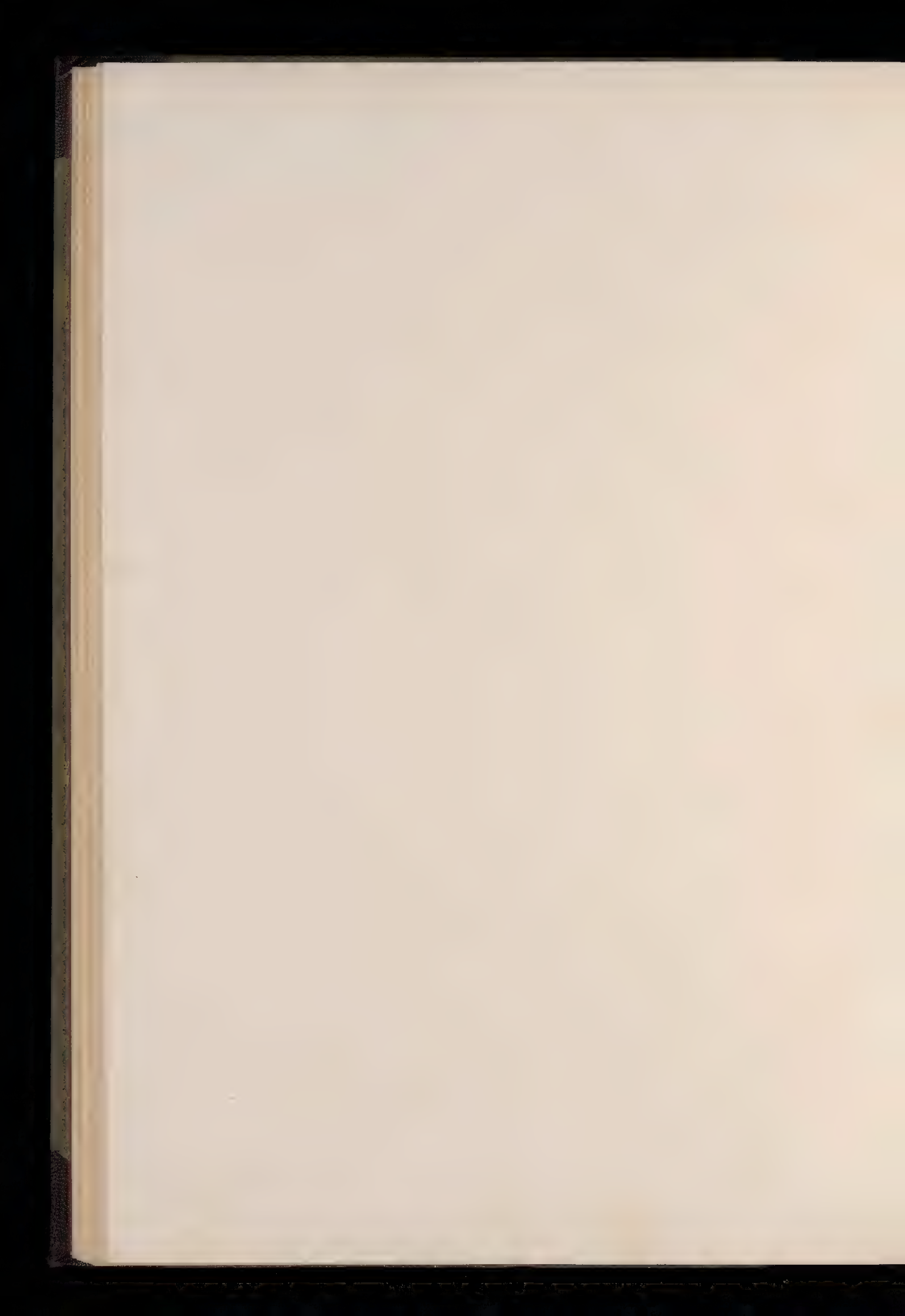
A. STREIT.

AUS DER K. K. HOF- UND STAATSDRUCKEREI.





DAS GLOBE-THEATER ZU LONDON.



Hieraus ergibt sich wohl auch, daß der Raum über der Hinterbühne entweder für die Schauspieler diente, oder daselbst die Musikanten ihre Aufstellung nehmen konnten, daß aber die besonders bevorzugten Personen nicht über der Hinterbühne, wo sie die Schauspieler entweder gar nicht oder nur meist von rückwärts gesehen hätten, sondern über den Seitenwänden der freien Bühne ihre Logen hatten, von denen aus auch ein Einlick in die Hinterbühne möglich war, ist wahrscheinlicher.

Aus dieser Einrichtung der Szene ergibt sich ein dreifacher Spielplatz. Erstens das Podium mit der Hinterbühne, zweitens die obere Terrasse mit dem Schloßaufbau und drittens auf der Mauer.

Durch die einfachsten Dekorationsmittel konnten dieselben entsprechend charakterisiert werden.

„Bewegliche Szenerie wurde zuerst von Davenant nach der „Restauration“ eingeführt, but rude imitations of towers, woods, animals, or furniture, served to illustrate the scene“*. Aber außer Turm- und Walddekorationen, Tierimitationen, Geräten und Möbeln gab es noch andere Versetzstücke, deren Existenz aus den Stücken Shakespeare's erwiesen werden kann. Wenn derselbe Autor schreibt: „To point out the place of action; a board containing the name, painted or written in large letters, was hung out during the performance“, so darf man dies wohl nicht so hausbacken auffassen, daß auf einer vollständig dekorationslosen Bühne durch Aushängen einer mit großen Lettern bemalten oder beschriebenen Tafel die fehlende Dekoration ersetzt worden wäre, sondern da den Zuschauern vorher der Schauplatz der Szenen des aufzuführenden Stückes bekanntgegeben werden mußte, so geschah dies durch solche ausgehängte Tafeln. Man hatte gewiß keine große Anzahl von Dekorationen, die so charakteristisch waren, daß sie den Schauplatz selbst klarstellten. Wenn eine Dekoration einmal den Prunksaal im Palaste des Theseus (Sommernachtstraum) und dieselbe Dekoration ein andermal den Saal in Macbeth's Schlosse (Macbeth) darstellen sollte, oder wenn ein Wald erst „der Schloßwald von Athen“ und das anderemal der „Park bei Windsor“ sein sollte, so mußte dies wohl auf irgend eine Weise oder tatsächlich, wie oben angeführt, geschehen, ein Rückschluß hievon auf eine dekorationslose Bühne scheint mir unrichtig. Im „Othello“ erschien Signore Brabantio gewiß auf der Galerie über der Bühne im Nachthemde, an einem Fenster und es wäre zu naiv, auch dies bei der Shakespeare-Bühne in Abrede zu stellen.

Auch Praktikables der verschiedensten Art hat es gegeben. Man denke doch an die Barrière in „Henry V.“ oder den „Sommernachtstraum“, III. Akt, I. Szene, wo Squenz sagt: „Ihr fangt an; wenn Ihr Eure Rede ausgeredet habt, so tretet hinter den Zaun; und so jeder nach seinem Stichwort.“ Daß man auf dem weit in den Zuschauerraum vorspringenden Teile des Podiums, der Vorbühne, keine Kulissendekorationen aufgestellt haben wird, ist wohl selbstverständlich, dagegen wird berichtet, daß die schönen Damen des Elisabeth'schen Hofes in den an dem Podium gelegenen Parterrelogen und einige Kavaliere wohl auch manchmal auf niederen Sesseln auf der Bühne saßen, oder junge Galans ihrer ganzen Länge nach auf dem mit Binsen bedeckten Podium vor den Logen lagen, denen ihre Pagen Pfeife und Tabak darreichten.

Der Szene des Globe-Theaters, so überaus einfach sie uns auch erscheinen mag, wohnte dennoch eine so reiche Gestaltungsfähigkeit inne, daß sie mit diesen wenigen Mitteln die vollkommenste Darstellung der Werke des größten dramatischen Dichters zuließ. Ihre Einrichtungen wurden aber auch in allen Teilen von dem Dichter so virtuos benützt, daß seine unsterblichen Werke uns nur dann wie aus einem Gusse geformt erscheinen können, wenn wir sie auf einer derselben genau nachgebildeten Szene aufgeführt sehen.

Wenn man weiß, wie viele Theaterkünste aufgewendet werden, um zum Beispiel den „Sommernachtstraum“ auf unserem Theater aufzuführen und wie viel Unsinn in Dekoration und Regie von den Theaterleuten ausgeheckt wurde, um diese göttliche Komödie halbwegs genießbar zu machen, fühlt man sich verlockt, an der Hand des Stückes den technischen Vorgang der Aufführung in jener Zeit zu erklären. Daß man dem nicht widerstanden hat, möge gütigst entschuldigt werden.

Wir sitzen in dem Theater, die offene Szene zeigt die gewöhnliche Dekoration der Wände eines Wohnraumes. Die ausgehängte Tafel kündet uns: „Palast des Herzogs Theseus in Athen.“ Der Trompeter gibt das Signal und nach dem dritten Trompetenstoß beginnt das Stück:

Der Sommernachtstraum.

Der Vorhang der Hinterbühne wird zur Seite geschoben und wir erblicken in derselben vor einer Saaldekoration eine lange Tafel.

Der Herzog Theseus, an seiner Seite die Braut Hippolyta und das Gefolge sitzen gruppiert an derselben, daneben steht Philostrat.

---

* Cyclopaedia of english literature by Robert Chambers 1843, pag. 177.

Nach dem Dialoge Theseus' und Hippolyta's über ihr nahes Hochzeitsfest spricht Theseus:

„Geh', Philostrat, berufe
Die ganze Welt Athens zu Lustbarkeiten!
Erweck' den raschen leichten Geist der Lust;
Den Gram verweise hin zu Leichenzügen:
Der bleiche Gast geziemt nicht unserm Pomp.

(Philostrat geht nach der Vorderbühne rechts ab.)

Hippolyta! ich habe mit dem Schwert
Um Dich gebuhlt, durch angetanes Leid
Dein Herz gewonnen; doch ganz andern Ton
Stimm' ich nun an zu unserm Hochzeitstag
Mit Pomp, Triumph und festlichem Gelag."

Egeus, Hermia, Lysander und Demetrius treten von rechts der Vorderbühne auf.

Egeus verklagt Hermia, seine Tochter, und Lysander, da er Demetrius seine Tochter zum Weibe versprochen.

Nachdem Theseus Hermia das Urteil gesprochen:

„Nehmt Euch Bedenkzeit; auf den nächsten Neumond,
Den Tag, der zwischen mir und meiner Lieben
Den ew'gen Bund der Treu' besiegeln wird,
Auf diesen Tag bereitet Euch, zu sterben
Für Euren Ungehorsam, oder nehmt
Demetrius zum Gatten, oder schwört
Auf ewig an Dianens Weihaltar
Eh'losen Stand und Abgeschiedenheit —

bestürmen die Liebenden, Egeus, Demetrius in Hin- und Widerrede sich, bis Theseus zum Schluß Egeus und Demetrius befiehlt, ihm zu folgen:

„Ich hab' Euch noch Geschäfte aufzutragen
Für unser Fest; auch muß ich noch mit Euch
Von etwas reden, das Euch nah' betrifft."

Egeus: „Dienstwillig und mit Freuden folgen wir."

(Theseus, Hippolyta, Egeus, Demetrius und Gefolge durch die Tür rechts der Vorbühne ab.)

Zu den verbleibenden Lysander und Hermia, welche die Flucht nach dem nahen Walde bei Athen verabreden, tritt durch die Tür links der Vorbühne Helena. Nachdem sie in das Geheimnis eingeweiht, geht Hermia durch die Tür rechts ab, ihr folgt Lysander nach den Worten: „Das will ich! — Lebet wohl nun, Helena! Der Liebe Lohn sei Eurer Liebe nah'!"

Helena beginnt ihren Monolog mit: „Wie kann das Glück so wunderlich doch schalten!" und:

„Jetzt geh' ich, Hermia's Flucht ihm mitzuteilen:
Er wird ihr nach zum Walde eilen,
Und wenn er Dank für den Bericht mir weiß,
So ist ein Lohn mir das von hohem Preis.
Doch will ich, mich für meine Müh' zu laben,
Hin und zurück des Holden Anblick haben,"

und geht gleichfalls durch die Tür rechts der Vorbühne ab.

Der Vorhang der Hinterbühne schließt sich und die Vorbühne hat ihr gewöhnliches Ansehen.

Durch die Tür links treten Squenz, Schnock, Zettel, Flaut, Schnauz und Schlucker auf und beginnen ihre köstliche Beratung des Festspieles zur Hochzeit des Herzogs Theseus mit Hippolyta.

Als Squenz dann sagt: „Trefft mich im Schloßwalde, eine Meile von der Stadt, bei Mondschein; da wollen wir probieren. Denn wenn wir in der Stadt zusammenkommen, werden wir ausgespürt, kriegen Zuhörer, und die Sache kommt aus. Zugleich will ich ein Verzeichnis von Requisiten machen, die zu unserem Spiele nötig sind. Ich bitt' Euch, bleibt mir nicht aus."

Zettel: „Wir wollen kommen, und da können wir recht unscharniert und herzhaft drauf losprobieren. Gebt Euch Mühe! Könnt Eure Rollen perfekt! Adieu!"

Squenz: „Bei des Herzogs Eiche treffen wir uns."

Zettel: „Dabei bleibt's! Es mag biegen oder brechen!"

Alle gehen wieder durch die Tür links ab, der erste Akt ist zu Ende.

Nun werden die Versetzstücke, welche den Wald bei Athen vorzustellen haben, neben dem Vorhang der Hinterbühne und an den anschließenden Seitenteilen rechts und links aufgestellt, im Innern der Hinterbühne ist schon vorher ein Waldprospekt angebracht und die Tafel mit „Schloßwald von Athen" ansgehängt. Mit der Zurückschiebung des Vorhanges der Hinterbühne beginnt der

Zweite Akt.

Durch die Öffnung der Vorbühne links tritt ein Elfe auf, durch die rechts Puck. Als dieser sagt:

„Mach' Platz nun, Elfchen, hier kommt Oberon."

Elfe: Hier meine Königin! — O macht' er sich davon!

tritt Oberon mit seinem Gefolge von der rechten Seitentür der Vorderbühne, die durch die vorgestellte Dekoration verdeckt ist und Titania mit dem ihrigen von der linken Seitentür der Vorderbühne auf. Sie verweigert Oberon die Herausgabe des indischen Prinzen.

Nach den Worten Titania's:

„Nicht um ein Königreich! — Ihr Elfen, fort mit mir;
Denn Zank erhebt sich, weil' ich länger hier,"

geht die Elfenkönigin mit ihrem Gefolge durch die verdeckte rechte Seitentür der Hinterbühne ab, so den tiefen Wald markierend, in den sie sich zurückzieht.

Oberon gibt Puck den Auftrag, die Blume: Lieb' im Müssiggang zu suchen, und Puck enteilt durch die verdeckte linke Seitentür der Hinterbühne. Oberon erblickt Demetrius und Helena, welche von der linken Seite der Vorderbühne auftreten, Oberon verbirgt sich hinter der Dekoration an der linken Seite der Hinterbühne.

Nach dem Dialoge der beiden unglücklich Liebenden eilt Demetrius durch die rechte Seitentür der Hinterbühne in den Wald, ihm folgt Helena. Oberon tritt wieder vor und spricht:

„Geh', Nymphe, nur! Er soll uns nicht von hinnen,
Bis Du ihn fliehst, und er Dich will gewinnen."

(Puck tritt von der linken Seitentür der Hinterbühne auf.)

„Hast Du die Blume da? Willkommen, Wildfang!"

Puck: „Da ist sie, seht!"

Oberon beschließt, den Saft der Blume Titania auf das Auge zu träufeln und Puck soll Demetrius die Augen salben,

„Doch so, daß er die Schön' erspäht,
Sobald er aufwacht. Am athenischen Gewand
Wird ohne Müh' der Mann von Dir erkannt.
Verfahre sorgsam, daß mit heißerm Triebe,
Als sie den Liebling, er sie wieder liebe,
Und triff mich vor dem ersten Hahnenschrei."

Oberon geht durch die Tür links der Vorderbühne ab und Puck eilt durch die Tür links der Hinterbühne in den Wald.

Titania kommt mit ihrem Gefolge rechts von der Hinterbühne und wendet sich dann zur Mitte derselben, zu den Elfen sprechend:

„Singt mich in Schlaf;
An Eure Dienste dann, und laßt mich ruh'n!"

Die Elfen singen und tanzen auf der Vorderbühne und als nach dem Chore derselben der erste Elfe sagt:

„Alles gut: nun auf und fort!
Einer halte Wache dort!"

enteilen sie nach rechts und links der Hinterbühne.

Oberon tritt wieder von links der Vorbühne auf, eilt zu Titania, träufelt ihr den Saft der Blume auf die Augen und geht, nachdem er die Worte:

„Was sich zeigt an diesem Platz,
Wenn Du aufwachst, wird Dein Schatz;
Säh'st Du gleich die ärgste Fratz'!"

gesprochen, durch die Tür rechts der Hinterbühne in den Wald.

Von rechts der Vorderbühne treten Lysander und Hermia auf, es spricht Lysander:

„Kaum tragen durch den Wald Euch noch die Füße,
Und ich gesteh' es, ich verlor den Pfad.
Wollt Ihr, so laßt uns ruhen, meine Süße, etc. etc."

und während Hermia sich in der Hinterbühne links niederlegt, spricht sie zu Lysander:

„Ich bitt' Euch sehr! Um meinetwillen, Lieber!
Liegt nicht so nah'! Liegt weiter dort hinüber!"

worauf sich Lysander in der Hinterbühne rechts niederlegt. (Sie schlafen ein.)

Als Puck von der linken Tür der Hinterbühne auftritt, bemerkt er Lysander, träufelt ihm den Saft der Blume auf die Augen, indem er spricht:

„Wachst Du auf, so scheuch' den Schlummer
Dir vom Aug', der Liebe Kummer!
Nun erwach'! ich geh' davon,
Denn ich muß zum Oberon —"

und eilt neben ihm in den Wald.

Von links der Vorderbühne tritt nun Demetrius und Helena laufend auf.

Helena: „O tödte mich, Demetrius, doch steh'!"

Demetrius: „O quäle mich nicht so! Fort, sag' ich, geh'!"

Helena: „Ach, Du verläßest mich im Dunkel hier?"

Demetrius: „Ich geh' allein: Du bleib', das rat' ich Dir"

und eilt durch die Tür rechts der Vorderbühne. Helena, die sich nach Ruhe sehnt, richtet sich gegen die Hinterbühne und erblickt Lysander.

„Lysander, wenn Ihr lebt, so hört! erwacht!"

Lysander (im Erwachen): „Durchs Feuer lauf ich, wenn's Dir Freude macht."

Nach dem Dialog wendet sich Helena und geht links der Hinterbühne ab, worauf Lysander:

„Sie siehet Hermia nicht. — So schlaf nur immer etc.
Nun strebt nach Helena mein Mut, Kraft, Sinne!
Daß ich ihr Retter werd' und sie gewinne!"

Er eilt ihr links der Hinterbühne nach.

Dritter Akt.

Die Elfenkönigin liegt noch schlafend im Fond der Hinterbühne. Squenz, Zettel, Schnock, Flaut, Schnauz und Schlucker treten von der linken Seite der Vorbühne auf und besprechen ihre Rollen, bis Squenz sagt: „Pyramus, Ihr fangt an; wann Ihr eure Rede geredet habt, so tretet hinter den Zaun; und so jeder nach seinem Stichwort."

Puck erscheint im Hintergrunde rechts, und belauscht die Spieler.

Als Pyramus (Zettel) nach links in die Hinterbühne abtritt, eilt ihm Puck nach, um ihn zu verwandeln.

Als Squenz ihn ruft: „Pyramus, tretet auf, Euer Stichwort ist schon da gewesen; es ist: ermüdet auch", tritt Zettel mit dem Eselskopf begabt auf. Die Spieler laufen nach allen Richtungen auseinander, Puck ihnen nach, sie jagend.

Zettel: „Warum laufen sie weg? Dies ist eine Schelmerei von ihnen, um mich graulich zu machen." (Schnauz kommt von rechts zurück).

Schnauz: „O Zettel! Du bist verwandelt! Was seh' ich an Dir?" (Eilt weiter.)

Zettel: „Was Du siehst? Du siehst Deinen eigenen Eselskopf. Nicht?" (Squenz kommt von links zurück.)

Squenz: „Gott behüte Dich, Zettel! Gott behüte Dich! Du bist transferiert." (Ab.)

Zettel bleibt und singt, da erwacht Titania und ruft: „Weckt mich von meinem Blumenbett ein Engel?"

Zettel, der weitersingt, nähert sich Titania.

„Ich bitte dich, Du holder Sterblicher,
Sing' noch einmal! Mein Ohr ist ganz verliebt
In Deine Melodie; auch ist mein Auge
Bezaubert ganz von Deiner Huldgestalt;
Und dieser Liebreiz dein reizt meine Triebe
Beim ersten Blick zum Schwur, daß ich Dich liebe."

Nach dem Dialog ruft Titania die Elfen Senfsamen, Bohnenblüte, Motte und Spinnweb herbei zu Zettel's Diensten. Diese treten von rechts und links der Hinterbühne auf. Nach der Unterhaltung mit diesen wird Zettel auf Geheiß Titania's:

„Kommt, führt ihn hin zu meinem Heiligtume" etc.
„Ein Zauber soll des Liebsten Zunge binden;
Wir wollen still den Weg zur Laube finden —"

nach rechts der Hinterbühne geleitet, wo sie verschwinden, während die Elfen nach links enteilen.

Oberon tritt von links der Vorderbühne auf, gleich darauf von rechts Puck, der meldet, daß Titania aus dem Langohr ihren Liebling machte.

Oberon: „Das geht ja über mein Erwarten schön.
Doch hast Du auch den Jüngling von Athen,
Wie ich Dir auftrug, mit dem Saft bestrichen?"

Puck: „O ja, ich habe schlafend ihn beschlichen."

Da tritt Demetrius mit Hermia von der rechten Seite der Vorderbühne auf. Oberon und Puck verbergen sich links in der Hinterbühne und werden des Irrtums mit den unrechten Personen gewahr.

Der Zank der beiden Liebenden endet mit dem Abgange Hermia's links durch die Vorderbühne, während Demetrius ermüdet rechts zur Hinterbühne geht und sich schlafen legt.

Dann tritt Oberon und Puck vor, Oberon sendet ihn fort, Helena, das schöne Kind, zu suchen und dieser eilt links der Vorbühne davon, während er Demetrius unter dem Zauberspruche die Augen mit dem Safte der „Blum' im Müßiggang" beträufelt. Puck kommt gleich zurück und meldet, daß Lysander und Helena sich nahen.

Oberon und Puck ziehen sich in die Hinterbühne links zurück.

Während des Zwiegespräches von Lysander und Helena erwacht Demetrius und spricht: „O Huldin! Schönste! Göttin meiner Wahl!" etc., nach welchen Worten sich die herrliche Szene entwickelt, da Helena nicht an Demetrius' Liebe glauben kann und beiden Freiern sagt: „Ihr losen Schwätzer, wie's noch keine gab!"

Während der Beteuerungen der beiden tritt Hermia von rechts auf. Der Konflikt steigert sich durch ihr Erscheinen, da nun auch die beiden Mädchen miteinander zanken. Nachdem Lysander Hermia die härtesten Worte gesagt, spricht er zu Demetrius:

„Jetzo bin ich frei:
Nun komm', wofern Du's wagst; laß seh'n, wess' Recht
An Helena, ob Dein's, ob meines gilt."

Demetrius: „Dir folgen? Nein, Ich halte Schritt mit Dir." Beide gehen durch die Tür rechts in der Hinterbühne ab, während Hermia und Helena weiter keifen, bis diese endlich sagt:

„Sind Eure Hände hurtiger zum Raufen,
So hab' ich läng're Beine doch zum Laufen —"

und eilt durch die Tür links an der Vorderbühne davon und Hermia spricht: „Ich staun' und weiß nicht, was ich sagen soll" und läuft ihr nach.

Oberon und Puck treten wieder vor. Oberon schilt Puck ob des Irrtums, den er beging, und befiehlt ihm, die beiden streitenden Freier zu trennen und sie so lange hin und her zu narren, bis sie vor Müdigkeit sich zur Ruhe legen und schlafen, dann soll Puck Lysander heilen, während er Titania aus ihrem Zauberwahn erlöst. Oberon geht durch die Hinterbühne rechts ab. Dieselbe wird verdunkelt.

Lysander tritt in der Vorderbühne von rechts auf, Puck neckt ihn mit Demetrius' Stimme: „Hier, Schurk', mit bloßem Degen; mach nur zu!"

Lysander: „Ich komme schon."

Puck: „So laß' uns miteinander auf eb'nen Boden geh'n." (Lysander nach links der Hinterbühne ab, als ginge er der Stimme nach.)

Demetrius von der Vorderbühne rechts kommend, während Puck um die Hinterbühne herumgegangen und ihm von derselben rechts zuruft: „Du Memme, forderst hier heraus die Sterne" etc. und Demetrius antwortet: „He, bist Du dort?"

Puck: „Folg' meinem Ruf, zum Kampf ist hier kein Ort" und beide rechts der Hinterbühne ab.

Lysander kommt durch die Hinterbühne links zurück.

„Stets zieht er vor mir her mit lautem Droh'n.
Komm' ich, wohin er ruft, ist er entfloh'n.
Behender ist der Schurk' im Lauf als ich,
So daß ich fiel auf dunkler, rauher Bahn
Und hier nun ruh'n will. (Legt sich nieder.) Holder Tag, brich an,
Sobald mir nur dein graues Licht erscheint,
Räch' ich den Hohn und strafe meinen Feind." (Schläft ein.)

Puck und Demetrius kommen rechts an der Vorderbühne zurück.

Puck: „Ho, ho! du Memme, warum kommst Du nicht?"

Demetrius: „Steh, wenn Du's wagst, und sieh' mir ins Gesicht!
Ich merke wohl, von einem Platz zum andern
Entgehst Du mir und läßt umher mich wandern.
Wo bist Du nun?

Puck: „Hieher komm', ich bin hier".

Demetrius: „Du neckst mich nur. . . . .
. . . .
Jetzt zieh' nur hin, weil Müdigkeit mich zwingt,
Mich hinzustrecken auf dies kalte Kissen;
Früh morgens werd' ich Dich zu finden wissen."

Legt sich bei Lysander nieder und schläft ein.

Helena (kommt von der linken Seite der Vorderbühne):

„O träge, lange Nacht, verkürze dich!
Und Tageslicht, laß' mich nicht länger schmachten!
Zur Heimat führe, weg von diesen, mich,
Die meine arme Gegenwart verachten.
Der Schlaf, der oft dem Grame Lind'rung leiht,
Entziehe mich mir selbst auf kurze Zeit."

Ist gegen die Hinterbühne rechts gegangen, legt sich nieder und schläft ein.

Puck lugt von rechts aus und sagt: „Was, Dreie nur"? etc., dann tritt Hermia ebenfalls von links der Vorderbühne auf und sagt:

„Wie matt, wie krank! Zerzaust von Dornensträuchen,
Vom Tau beschmutzt und tausendfach in Not;
Ich kann nicht weiter gehen —";

geht nach der Hinterbühne rechts, legt sich in der Nähe Helena's nieder und schläft mit dem Stoßgebete: „O Himmel, schütze mir Lysander's Leben!" ein.

Puck träufelt nun den entzaubernden Saft auf Lysander's Augen und der Akt schließt mit den heiteren Versen:

„Gebt jedem das, was ihm geziemt.
Hans nimmt sein Gretchen,
Jeder sein Mädchen;
Find' einen Deckel jeder Topf,
Und allen geh's nach ihrem Kopf" (Puck links der Vorbühne ab.)

Vierter Akt.

Titania und Zettel mit einem Gefolge von Elfen tritt rechts von der Vorbühne auf, Oberon rechts der Hinterbühne ungesehen.

Titania, sich gegen die Mitte der Hinterbühne wendend: „Komm', laß' uns hier auf Blumenbetten kosen!" etc.

Zettel: „Wo ist Bohnenblüte?"

Bohnenblüte: „Hier!" und nun spinnt sich die Unterhaltung Zettels mit den Elfen und Titania fort, bis sie schläfrig werden und Titania spricht:

„Schlaf Du! Dich soll indes mein Arm umwinden,
Ihr Elfen, geht und bleibt ein Weilchen fort! —
So lind umflicht mit süßen Blütenranken
Das Geisblatt; so umringelt, weiblich zart,
Das Epheu seines Ulmbaums rauhe Finger. —
Wie ich Dich liebe! Wie ich Dich vergöttere!" (Sie schlafen ein.)

Oberon tritt vor. Puck kommt von links der Vorbühne.

Oberon: „Willkommen, Puck, siehst Du dies süße Schauspiel?" etc.

Er erzählt, wie er Titania, Zettel kosend, im Walde traf, wie er sie schalt ob dieses Tuns und wie er von ihr das indische Kind, das Objekt ihres Zwistes, erhalten. Er befiehlt Puck, den Eselskopf Zettel abzunehmen, wenn er Titania's Augen entzaubert hat.

Oberon zur erwachten Titania: „Da liegt Dein Freund."

Titania: „Wie ist dies zugegangen?
O, wie mir nun vor dieser Larve graut!"

Oberon: „Ein Weilchen still! — Puck, nimm den Kopf da weg!
Titania, du lass' Musik beginnen
Und binde stärker aller Fünfe Sinnen,
Als durch gemeinen Schlaf."

Titania: „Musik her! Schlafbeschwörende Musik!"

Puck beseitigt den Eselskopf Zettels, Musik ertönt und indem Oberon mit Titania, versöhnt, das morgige Fest bei dem Herzog Theseus besprechen, an welchem auch die schlafenden Paare vermält werden sollen, ziehen sie, von Puck gemahnt, nach links der Vorderbühne ab.

(Waldhörner hinter der Szene.)

Theseus, Hippolyta, Egeus und Gefolge treten von rechts der Vorderbühne auf.

Nach dem Dialoge von Theseus und Hippolyta über die Jagdhunde bemerkt Theseus die schlafenden Paare.

Egeus: „Hier schlummert meine Tochter, gnädiger Herr;
Dies ist Lysander, dies Demetrius,
Dies Helena, des alten Nedars Kind etc."

Dann später Theseus: „Geh, heiß' die Jäger sie
Mit ihren Hörnern wecken."

(Waldhörner und Jagdgeschrei hinter der Szene. Demetrius, Lysander, Hermia und Helena erwachen und fahren auf.)

Theseus: „Ei, guten Tag! Sankt Velten ist vorbei,
Und paaren jetzt sich diese Vögel erst?"

Lysander: „Verzeihung, Herr!" (Er und die übrigen knieen.)

Theseus: „Steht auf, ich bitt' Euch alle."

Und nach den Erklärungen der Liebenden, wie sich nunmehr aller Zwist gelegt und die Herzen gefunden, lädt Theseus die Gesellschaft ein:

„Kommt mit zur Stadt! wir wollen drei selbdrei
Ein Fest begeh'n, das ohne Gleichen sei. —
Komm' denn, Hippolyta!"

(Theseus, Hippolyta, Egeus und Gefolge rechts ab.)

Demetrius, Hermia, Helena und Lysander, nachdem sie die wunderbaren Wandlungen besprochen, erinnern sich des Theseus Einladung und gehen gemeinsam rechts der Vorderbühne ab.

(Wie sie abgehen, wacht Zettel auf.)

Zettel: „Wenn mein Stichwort kommt, ruft mich, und ich will antworten" etc. Nun folgt der Monolog über seine Erlebnisse, die Ballade Zettels Traum, die er gegen das Ende des Stückes vor dem Herzoge singen will. „Vielleicht, um sie noch anmutiger zu machen, werde ich sie nach meinem Tode singen." (Geht rechts ab.)

Verwandlung. Der Vorhang der Hinterbühne schließt sich. Die Versetzstücke der Vorderbühne, welche den Wald vorstellen, werden entfernt.

Athen.

Eine Stube in Schnauzens Hause.

Squenz, Flaut, Schnauz und Schlucker treten von links auf. Szene der Ratlosigkeit der Handwerker, die ohne Zettel das Stück nicht aufführen können. Dazu kommt Schnock von rechts.

Schnock: „Meisters, der Herzog kommt eben vom Tempel und noch zwei oder drei andere Herren und Damen verheiratet. Wenn unser Spiel vor sich gegangen wäre, so wären wir alle miteinander gemachte Leute gewesen."

Nach der Klage Flaut's über Zettels Verlust und Entgang des Gewinns tritt Zettel von links auf.

Zettel: „Wo sind die Schlingels? Wo sind die Herzensjungen?" etc. Nach der Ermahnung Zettels, alles Nötige für das Festspiel zu beschaffen und nichts zu vergessen, sagt er noch: „Und, allerliebste Aktörs! eßt keine Zwiebeln, keinen Knoblauch; denn wir sollen süßen Odem von uns geben, und ich zweifle nicht, sie werden sagen: „Es ist eine sehr süße Komödie." Keine Worte weiter! Fort! Marsch, fort!" (Alle gehen links ab.)

Fünfter Akt.

Theseus, Hippolyta, Philostrat, Herren vom Hofe und Gefolge treten auf.

Nach dem Dialog von Hippolyta und Theseus über die Erzählungen der Liebespaare von ihren wunderbaren Abenteuern im Walde treten diese von rechts der Vorbühne auf und reihen sich nach der Begrüßung dem Hofe auf der Hinterbühne an. Schließlich ruft Theseus:

„Was gibts für Kurzweil? Ist kein Schauspiel da,
Um einer langen Stunde Qual zu lindern?
Ruft mir den Philostrat!"

Philostrat: „Hier, großer Theseus!"

Theseus: „Was gibts für Zeitvertreib auf diesen Abend?
Was für Musik und Tanz? Wie täuschen wir
Die träge Zeit, als durch Belustigung?"

Philostrat: „Der Zettel hier besagt die fert'gen Spiele,
Wähl' Eure Hoheit, was sie sehen will."
(Überreicht ein Papier.)

Theseus wählt: „Ein kurz langweil'ger Akt vom jungen Pyramus
Und Thisbe, seinem Lieb. Spaßhafte Tragödia."

Nach der Warnung Philostrats vor diesem Stück befiehlt Theseus, die sonderbaren Schauspieler vorzuführen: „Geht, führt sie her! — Ihr Frauen, nehmet Platz!"

Philostrat geht nach links der Vorderbühne ab.

Nach dem Dialog von Hippolyta und Theseus, welcher mit den Versen:

„Wann Lieb' und Einfalt sich zu reden nicht erdreisten,
Dann, dünkt mich, sagen sie im wenigsten am meisten"

lendet, kehrt Philostrat zurück.

Philostrat: „Beliebt es Eurer Hoheit? Der Prolog ist fertig."

Theseus: „Laßt ihn kommen!" (Trompetenstoß. Der Prolog tritt von links der Vorderbühne auf.)

Nach dessen Einleitung folgt die tiefsinnige Kritik der zünftlerischen Schauspieler zwischen Theseus Lysander und Hippolyta, worauf Pyramus, Thisbe, Wand, Mondschein und Löwe als stumme Personen von links der Vorderbühne auftreten.

Der Prolog: „Was dies bedeuten soll, das wird Euch wundern müssen:
Bis Wahrheit alle Ding' stellt an das Licht herfür.
Der Mann ist Pyramus, wofern Ihr es wollt wissen;
Und dieses Fräulein schön ist Thisbe, glaubt es mir.
Der Mann mit Mörtel hier" etc. etc.

Als er die Personen alle aufgeführt und erklärt, sagt er:

„Was noch zu sagen ist, das wird, glaubt mir fürwahr,
Euch Mondschein, Wand und Löw' und das verliebte Paar
Der Läng' und Breite nach, so lang' sie hier verweilen,
Erzählen, wenn Ihr wollt, in wohlgereimten Zeilen."

Prolog, Löwe und Mondschein links, Thisbe rechts ab, Wand bleibt in der Mitte stehen.

Nun folgt das Hin und Wieder souveränen Witzes und Spottes der vornehmen Zuschauer, dann Pyramus von links. „O Nacht, so schwarz von Farb'" etc. etc., dann kommt Thisbe von rechts. Nach dem liebesüßen Dialoge und der Verabredung des Rendezvous bei „Nickels Grab" Pyramus und Wand links, Thisbe rechts ab.

Nach den Bemerkungen von Theseus, Hippolyta, Demetrius treten von links der Löwe und der Mondschein auf, nach den buntgeflochtenen Reden der Beiden und Theseus, Hippolyta, Lysander und Demetrius: „Doch still! hier kommt Thisbe" tritt diese von rechts auf.

„Thisbe: „Dies ist ja Nickels Grab; wo ist mein Liebster denn?"

Der Löwe brüllt und stürzt sich auf Thisbe, diese läuft nach rechts ab. Der Löwe entreißt ihr den Mantel und zerreißt ihn. Da Pyramus von links auftritt, geht der Löwe rechts ab.

„Ich dank' dir, süßer Mond, für deine Sonnenstrahlen,
Die also hell und schön den Erdenball bemalen" etc. etc.

Nachdem er den blutigen und zerfetzten Mantel Thisbe's gefunden und den Jammer von Theseus' und Hippolyta's Bemerkungen unterbrochen, ersticht er sich und schließt:

„Nun tot ich bin,
Der Leib ist hin,
Die Seel' speist Himmelsbrot.
O Zung', lisch aus!
Mond, lauf' nach Haus!
Nun tot, tot, tot, tot, tot!" (Stirbt. Mondschein links ab.)

Nach den Zwiegesprächen der Zuschauer tritt Thisbe wieder von rechts auf.

Sie schließt ihren schmerzerfüllten Monolog an Pyramus' Leiche mit den Versen:

„Nun Dolch mach' fort!
Zerreiß' des Busens Schnee.
Lebt wohl, ihr Herr'n!
Ich scheide gern.
Ade, Ade, Ade!" (Stirbt auch sie.)

Nach Theseus' und Demetrius' Bemerkungen erhebt sich der tote Pyramus und bietet einen Epilog und einen Bergamaskertanz an.

Theseus: „Keinen Epilog, ich bitte Euch; Euer Stück bedarf keiner Entschuldigung etc. etc.
Aber kommt, euren Bergamaskertanz! Den Epilog laßt laufen."

Die Rüppel treten von links auf und tanzen.

Nach Theseus' Schlußworten: „Zu Bett, geliebten Freunde!
Noch vierzehn Tage lang soll diese Festlichkeit
Sich jede Nacht erneu'n, mit Spiel und Lustbarkeit —"
gehen sie alle nach rechts der Vorderbühne ab.

Puck tritt von rechts der Hinterbühne mit seinem Besen auf dem Rücken auf.

Nach seinem Monolog, gegen dessen Ende er dieselbe rein fegt und zur Vorderbühne geht, treten Oberon und Titania mit ihrem Gefolge von rechts der Hinterbühne auf.

Nach dem Dialog Oberon's und Titania's, während welchem Gesang und Tanz der Elfen stattfindet, und der mit den Worten Oberon's: „Nun genug!
Fort in Sprung!
Trefft mich mit der Dämmerung!"
endet, gehen Oberon, Titania und Gefolge links der Vorderbühne ab. Puck eilt zur Hinterbühne, zieht den Vorhang beiderseits an sich, spricht den Epilog und schließt mit den Worten:

„Nun gute Nacht! Das Spiel zu enden,
Begrüßt uns mit gewogenen Händen!"
zieht den Vorhang zu und verschwindet.

Die Anlage der Shakespeare'schen Szene ist, wie aus dieser Vorführung ersichtlich wird, durch die einzige Anwendung einer Walddekoration mittelst Setzstücken vollkommen geeignet, dieses herrliche Feenmärchenstück zur glattesten Darstellung zu bringen. Die Aufstellung einiger Versetzstücke, welche den „Schloßwald bei Athen" darstellen, reicht vollkommen aus. Diese wenigen Versetzstücke wird man wohl

auch gebraucht haben, denn das Waldweben der Elfen vor einer Zimmerdekoration abzuspielen, dafür halte ich weder den Dichter, noch das damalige Publikum für naiv genug.

Die Musik, welche bei diesem, wie vielen anderen Stücken Shakespeare's eine Rolle spielte, wurde hinter der Szene, in einzelnen Fällen wohl auch in der Loge über der Szene exekutiert.

Die Benützung dieser Loge zu solchem Zwecke, sowie für das Auftreten von Personen war durch die nahegelegenen Treppen sehr erleichtert.

Das Erscheinen von Geistern, Hamlets Vater auf dem Walle, unter der Erde, im Fond der Hinterbühne, war leicht und wirkungsvoll zu erreichen.

Man denke nur an die Schwurszene im ersten Akte von „Hamlet".

Hamlet: „Macht nie bekannt, was Ihr die Nacht gesehen."
Horatio und Marcellus: „Wir wollen's nicht, mein Prinz."
Hamlet: „Gut, aber schwört!"
Horatio: „Auf Ehre, Prinz, ich nicht!"
Marcellus: „Ich gleichfalls nicht, auf Ehre!"
Hamlet: „Auf mein Schwert!"
Marcellus: „Wir haben schon geschworen, gnädiger Herr."
Hamlet: „Im Ernste, auf mein Schwert, im Ernste!"
Geist (unter der Erde): „Schwört!"
Hamlet: „Ha ha, Bursch! sagst Du das? Bist Du da, Grundehrlich?
Wohlan — Ihr hört im Keller den Gesellen —
Bequemet Euch, zu schwören!"
Horatio: „Sagt den Eid!"
Hamlet: „Niemals von dem, was Ihr geseh'n, zu sprechen;
Schwört auf mein Schwert!"
Geist (unter der Erde): „Schwört!"
Hamlet: „Hic et ubique? Wechseln wir die Stelle!
Hieher, ihr Herren, kommt
Und legt die Hände wieder auf mein Schwert:
Niemals von dem, was Ihr gehört, zu sprechen,
Schwört auf mein Schwert!"
Geist (unter der Erde): „Schwört!"
Hamlet: Brav, alter Maulwurf! Wühlst so hurtig fort?
O trefflicher Minierer! — Nochmals weiter, Freunde!"

Und noch an einer dritten Stelle meldet sich der Geist mit seinem Zuruf „Schwört!"

Wenn man bedenkt, daß die Zuschauer das Bühnenpodium umstanden, so mußte dieses Wechseln des Ortes, dem der Geist unter der Szene genau folgen konnte, von größter sinnlicher Wirkung auf sie sein.

Ebenso die Friedhofsszene, da der Totengräber wirklich in die Erde der Grube gräbt und herausschaufelt, das Hinabspringen in das Grab und das Ringen darin, all dies ist von so naturalistischer Wirkung, daß man die Schauer begreift, welche die Zuschauer erfassen mußten.

Aus dem Schnitt, Fig. 15, des Globe-Theaters ist ersichtlich, daß das Parterre „die Grube" wirklich eine, wenn auch sehr flache Grube war, welche sich unter das Bühnenpodium erstreckte und ein Schauspieler all das ausführen konnte, was Shakespeare ihm zugedacht hatte.

Das Erscheinen von Banquo's Geist bei dem Gastmahle in Mitte der Tafelrunde an Macbeth's Platz, III. Akt, 4. Szene, ist selbst ohne Versenkung erklärlich.

Aus diesen Proben für die vielfältige Eignung dieser Szene geht aber nicht bloß hervor, daß Shakespeare dieselbe ganz genau kannte, so genau kannte, wie irgend ein Virtuose nur sein eigenes Instrument kennen kann, sondern daß Shakespeare seine Stücke so schrieb, daß sie genau dieser und keiner anderen Szene angepaßt waren. Es ist gewiß kein Fehlschluß anzunehmen, daß sein Genie nicht bloß die ungenügenden Einrichtungen der Szene der anderen gleichzeitigen Theater erkannte, sondern auch diese Szene erfunden hat. Das vordem so glänzende Swan-Theater, die Rose und andere, neben dieser Szene des Globe mußten sie abgrundtief sinken und endlich den Akrobaten und anders gearteten prunkhaften Schaustellungen verfallen. Wenn man erwägt, daß diesem Schicksal das Swan-Theater schon 1620 verfiel, welche Verwahrlosung brach dann erst über die Theater herein, als die böse Parlamentsakte diese Künstler für

Vagabunden und unehrliches Gesindel erklärte! Aus Shakespeare's Werken ist Vieles über die Theaterzustände vor ihm sowohl, wie zu seiner Zeit zu erfahren.

Aus dem Gespräche Hamlet's mit Rosenkranz und Güldenstern, II. Akt, 2. Szene, ist zu entnehmen, daß zu Shakespeare's Zeiten nicht bloß die Schauspielertruppen von Ort zu Ort zogen, sondern daß sogar schon Kinderkomödien stattfanden.

Aus der beißenden Satyre, welche in Polonius' Worten gelegen ist: „Die besten Schauspieler der Welt, sei es für Tragödie, Komödie, Historie, Pastorale, Pastoralkomödie, Historico-Pastorale, Tragico-Historie, Tragico-Historico-Pastorale, für unteilbare Handlung oder fortlaufendes Gedicht. Seneca kann für sie nicht zu traurig, noch Plautus zu lustig sein. Für das Aufgeschriebene und für den Stegreif haben sie ihres Gleichen nicht", geht hervor, daß nicht nur die Tragödien des Seneca und die Komödien des Plautus und Terenz aufgeführt wurden, sondern unendliche Verballhornung mit ihnen und durch deren abstruse Nachäfferei in den anderen Theatern getrieben wurde.

Später spricht Hamlet zu den Schauspielern: „Eine Rede darin liebte ich vorzüglich: es war des Aeneas Erzählung an Dido; besonders da herum, wo er von der Ermordung des Priamus spricht" und weiters:

Hamlet: „Hört alter Freund, könnt Ihr die Ermordung Gonzaga's spielen?"

Hamlet, III. Akt, 2. Scene zu Polonius: „Ihr spieltet einmal auf der Universität, Herr: sagtet Ihr nicht so?"

Polonius: „Das tat ich, gnädiger Herr, und wurde für einen guten Schauspieler gehalten."

Hamlet: „Und was stelltet Ihr vor?

Polonius: „Ich stellte Julius Cäsar vor; ich ward auf dem Kapitol umgebracht; Brutus brachte mich um."

Und wieder zu dem Schauspieler:

Hamlet: „Sein Name ist Gonzaga: die Geschichte ist vorhanden und in auserlesenem Italienisch geschrieben" etc.

Es darf hieraus wohl gefolgert werden, daß die in Italien bereits in Flor stehenden nationalen Dichtungen ihren Weg nach England, wenn nicht vor Shakespeare, so doch zu seiner Zeit bereits gefunden hatten.

Die große Zahl von Werken, welche die Zeitgenossen Shakespeare's bereits in der dramatischen Kunst hervorgebracht hatten, ließ diese Eindringlinge zwar neue Stoffgebiete erschließen, sie aber selbst nicht auf der Schaubühne zur Herrschaft gelangen. Dieselbe blieb durch mehr als ein Menschenalter noch national Diese vielseitige und doch so einfache, zwischen der akademischen und der Dekorationsbühne der Renaissance stehende Szene verfiel erst mit dem Eindringen der Kulissenbühne.

Inigo Jones, welchem die Arbeiten der Italiener sicherlich bekannt waren, insbesondere jene Serlio's, stattete 1605 und 1608 die Szene im Whitehall-Saale für die Ballete mit vielen gemalten Dekorationen aus.

Allein da diese Arbeiten des hochverehrten Künstlers sehr teuer waren, so gelangten sie vorerst nicht auf die public theaters, man behalf sich noch mit billigeren Mitteln, erst später hielten sie nach der Unterbrechung durch die Parlamentsakte von 1647 auch in diesen ihren Einzug.

Mr. Dyce ruft über diese Veränderung emphatisch aus: „Welch ein Kontrast zwischen diesem beinahe gänzlichen Mangel an Szenerie in jenen Tagen und der glänzenden Darstellung der äußeren Natur in unseren modernen Schauspielhäusern! Und doch kann der Niedergang des Drama's vielleicht großenteils diesen Verbesserungen zugeschrieben werden. Die Aufmerksamkeit der Zuhörerschaft wird jetzt mehr auf die Leistungen des Malers als des Schauspielers gelenkt, welcher sich in dem wundervollen Effekte von Licht und Schatten auf unseren riesigen Bühnen verliert."

Mit der Einführung der Oper und der sinnlosen Nachahmung dieser fremden Kunstformen verloren die Engländer ihr nationales Theaterbauwerk.

H. Die Szene des deutschen Theaters.

IN den deutschen Landen befand sich die Schaubühne zur Zeit der Reformation und dem nachfolgenden dreißigjährigen Kriege noch in wahrhaft barbarischen Zuständen. Von der Szene der Renaissancezeit ist in Deutschland wenig zu erzählen.

Die herumziehende Schauspielergesellschaft Gärtners aus Königsberg 1647 tragierte auf einer der englischen nachgebildeten Szene, während Andreas Gryphius bei der Aufführung der „Katharina von Georgien" noch die Mysterienbühne benützte. Die englischen Komödiantentruppen kamen zwar auf den Kontinent nach Dänemark, Holland und Deutschland und brachten auch ihre szenischen Einrichtungen mit, allein es ist fraglich, ob diese die hochentwickelte Shakespeare'sche Bühne war.

Aber auch dieser gegenüber konnte sich die gewohnte Mysterienbühne noch lange am Leben erhalten, da deren Auftauchen vereinzelt blieb und nicht lange genug in Übung war, um die heimischen Schauspieldichter und Schauspieler mit einem Schlage derselben sich zuwenden zu machen. Immerhin aber brachten diese Episoden eine glückliche Wandlung hervor, da die Werke der englischen Dramatiker, insbesondere Shakespeare's auf die deutschen Schauspielschreiber so viel Einfluß gewannen, daß einzelne derselben, wie Herzog Heinrich Julius von Braunschweig und Jakob Ayrer zu Nürnberg, dieser neuen Theaterdichtung nachstrebten.

Da in diesen Zeiten durch die langen Kriege und deren Gräuel eine allgemeine Verrohung des Geschmackes eingetreten war und nur die drastischesten tragischen Schicksale auf das abgestumpfte Gefühl wirken konnten, so waren es auch nicht die poetischen Schönheiten, die sittliche Größe der dargestellten Personen und Handlungen, welche für die englischen Dichtungen einnahm und zur Nachahmung reizte, sondern mehr die rohen, die unmittelbar wirkenden Schicksale, welche die Personen der Handlung trafen.

Sah man zum Beispiel im „Hamlet“ acht Personen dem Geschick erliegen, so mußte dies durch noch größere Blutbäder auf der deutschen Bühne übertrumpft werden.

Aber ebenso wenig wie die Größe und der Geist der englischen Dramendichtung wurde auch das Wesen der Einrichtungen ihres Theaters erkannt.

Wenn wir auch erfahren, daß zu Wolfenbüttel schon 1591 ein eigenes Theater nach englischem Muster erbaut war und Andeutungen in den Dichtungen Jakob Ayrer's darauf schließen lassen, daß seine Stücke einer der englischen Bühne ähnlichen, aber nicht der Shakespeare'schen Bühne angepaßt waren, so waren dies vielleicht die einzigen Beispiele, die aber ohne jede Verbindung mit der üblichen heimischen Schaubühne und deren Dichtung blieben, so daß sie unmöglich Wurzel fassen und sich entwickeln konnten.

Die noch aus dieser rauhen Zeit stammende und mannigfach vernewerte Bühne der Oberammergauer Passionsspiele zeigt uns, welche Umformung die Szene des englischen Theaters allfalls in Deutschland erfahren haben mochte.

Daß sich auch auf einer derartigen Bühne große dramatische Wirkungen erzielen lassen, steht wohl außer Zweifel, allein dieselben können eben nur von einem Stoffgebiete ausgehen, dessen Anachronismen durch Jahrhunderte lange Tradition geheiligt, an den von dem Gegenstande so ganz erfüllten Zuschauern urteilslos vorüberziehen.

Wenn wir des Näheren auf diese Szene eingehen, so sehen wir, daß sie mit der englischen die freie Vorbühne und die durch einen Vorhang abgeschlossene Hinterbühne gemein hat. Die Tore daneben aber, durch welche die Straßen Jerusalems sichtbar sind, erinnern wieder an die Perspektiven des akademischen Theaters der Renaissance in Italien. Die seitliche fixe Szenenarchitektur stellt wieder eine Verquickung der akademischen mit der englischen Renaissanceszene dar, die sich in dieser Verbindung mit den anderen Teilen aber nur für ein Dichtungsgebiet, ja vielleicht nur für eine Dichtung eignen konnte. Und so mußte auch dieses Gebilde unfruchtbar für die deutsche dramatische Dichtung bleiben.

Die zwischenzeitig nach Deutschland gelangte italienische Dekorationsbühne der Oper und die später eingewanderte französische Schauspielbühne überwucherten auch eine etwa mögliche heimische Entwicklung vollständig, wenn gleich schon schwache Keime dafür vorhanden waren.

Schon in der ersten Hälfte des XVII. Jahrhunderts war also die Dekorationsbühne der italienischen Renaissance zur herrschenden in Frankreich, Spanien, England und Deutschland geworden.

Durch den glücklichen Ausgang des spanischen Erbfolgekrieges war der Sitz der Habsburger das Ziel der aus Italien wandernden Theaterleute und Künstler.

In den nördlicheren deutschen Ländern, welche durch ihre Beziehungen zu Frankreich, die aus den gegensätzlichen Strebungen wider die habsburgische Macht sich herausgebildet hatten, fand der französische Einfluß fruchtbaren Boden.

Der einzige, aber ohne Nachfolge gebliebene Versuch, das deutsche Theater aus den italienischen und französischen Fesseln zu befreien, wurde vielleicht von Gottsched (1751) in Leipzig gemacht.

Das Wesen derselben war mehr eine Verbindung der Dekorationsbühne mit dem Zuschauerraum des Globe-Theaters in London, wenngleich die Bauherren meinten, derselbe sei „einigermaßen nach dem Muster der alten Griechen und Römer“ eingerichtet.

Während für die Oper an vielen Orten bereits Theater nach italienischem Muster erbaut wurden, mußte das Schauspiel sich noch mit Marktbühnen behelfen oder sonstwie in größeren Räumen eine provisorische Bühne errichten.

In der Residenz der deutschen Kaiser zu Wien hatten sich die Komödianten in Ballhäusern eingerichtet.

Während in der kaiserlichen Burg ein reich ausgestattetes Operntheater schon längst bestand, errichtete man erst 1761 nächst dem Kärntnertore ein Theater für das Schauspiel, in welchem aber der Hanswurst, Bramarbas und die Kolumbine ihr Wesen trieben, bis nach dem Brande, der es zerstörte, das Schauspiel seinen Umzug in das zu einem Theater umgewandelte Hof-Ballhaus, das Theater in der Burg halten konnte. Trotzdem es den Titel eines deutschen Nationaltheaters erhielt, war es lange Zeit hindurch doch so undeutsch wie nur möglich.

Auch Friedrich der Große ließ durch Boumann d. A. 1774 ein Schauspielhaus in Berlin erbauen, dessen Szene sicherlich eine Nachbildung jener des Schloßtheaters von Versailles war.

Die szenischen Einrichtungen der italienischen Opernbühne blieben in ihrer Heimat durch zwei Jahrhunderte unverändert. Es ist das nicht gar so verwunderlich, denn die italienische Oper, ein an sich unorganisches Kunstprodukt, war in ganz Europa die herrschende Mode geblieben und ihre unlogischen szenischen Darbietungen würden ebensowenig dem heiligen Ernste begegnet sein, als ein logisch gegliedertes Musikdrama. Da das Theater im XVII. und XVIII. Jahrhundert vorzugsweise als der Versammlungsort der vornehmen Gesellschaftskreise für allerhand gesellige Vergnügen angesehen ward, so blieb das Schauspiel mehr vernachlässigt, ein Aschenbrödel der dramatischen Kunst. Unvermögend, sich eine andere Szene zu schaffen, übernahm daher das Schauspiel überall die Kulissenbühne der Oper.

In Frankreich wurde die aus Italien importierte Bühneneinrichtung einigen Änderungen unterzogen, die aber dennoch nicht hinreichten, derselben ihren Grundcharakter zu nehmen. Immerhin wurden diese französischen Einrichtungen als die fortgeschritteneren namentlich in Deutschland angewendet. Zu den frühesten Anregungen der Reformierung der Kulissenbühne ist jene von Schinkel zu zählen, welche er nach dem Brande des von C. G. Langhans und Moser 1800 in Berlin erbauten königlichen Schauspielhauses 1817 machte.

Von diesen gibt ein Blatt in der Mappe XXIII, Nr. 63 b im Schinkel-Museum zu Berlin uns einige Kunde.

Danach beabsichtigte Schinkel bei dem eventuellen Wiederaufbau dieses Theaters die Kulissen ganz auszumerzen. Die Veränderungen des Schauplatzes sollten durch eine Reihe fixer Szenen gebildet werden, deren Verwandlung nur durch Hebung je eines Prospektes bewirkt würde.

Das Projekt ging davon aus, daß die Kolossalsäulenstellung des Prosceniums der Tiefe nach vervierfacht werde und in dem so gebildeten Portikus von dem letzten Säulenpaare halbrund vortretend ein offenes Podium gelegen ist. Hinter dem Theatervorhange parallel und in solcher Entfernung davon, daß das Passieren der Akteure ermöglicht ist, sind zwei feste Wände angeordnet, welche den Mantel zu ersetzen haben und hinter diesen hängt der erste Prospekt. Die Entfernung desselben von den freien Wänden gestattet das Auftreten der handelnden Personen. Dieser erste Spielplatz besteht also aus dem offenen Podium, das seitlich durch vier Paare von Kolossalsäulen und rückwärts durch einen Prospekt begrenzt ist.

Die Verwandlung in eine andere Örtlichkeit, eine zweite Szene, ist dadurch beabsichtigt, daß hinter den ersten Seitenwänden, perspektivisch erweitert, zwei schmälere Wände in halber Bühnentiefe stehen, an welche sich senkrecht darauf längere fixe Wände anschließen, aber den Verkehr der Akteure hinter den ersten Wänden freilassen.

Die Öffnung dieser zweiten Wände ist durch einen Prospekt geschlossen. Hiedurch erhielte man eigentlich eine geschlossene Dekoration und eine tiefere zweite Scene.

An der Bühnenhausrückwand sind beiderseits wieder fixe Dekorationswände angebracht, welche soweit vorragen, daß sie den Einblick in die später zu besprechende Hinterbühne von dem gefährlichen Punkte aus den Prosceniumslogen noch decken. Ein Prospekt zwischen diesen Wänden schlöße eine dritte Szene ab, welche nach Hebung der früheren Prospekte sichtbar wird. Eine Hinterbühne wird dann nur noch durch einen vor der Rückwand der Hinterbühne in zweckentsprechender Entfernung davon aufgehängten Prospekt gebildet. Diese Szene schließt also die Kulissen vollständig aus und weist bereits auf die geschlossene Dekoration hin, welche neuester Zeit mehr und mehr in Aufnahme kommt. Dieses Projekt Schinkels für die Wiederherstellung des abgebrannten königlichen Schauspielhauses wurde durch den Auftrag, auf den Fundamenten des von C. G. Langhans und Moser erbauten Theaters ein neues königliches Schauspielhaus zu erbauen, gegenstandslos.

Das neue königliche Schauspielhaus, im Jahre 1821 vollendet, behielt aber die Kulissenbühne bei. Ein in anderer Hinsicht sehr interessantes Projekt für ein Residenztheater befindet sich in Mappe XI, Nr. 31 und 50 des Schinkel-Museums.

Es wird noch mehrmals davon gesprochen werden, hier sei nur der abermals neu gestalteten Bühne erwähnt.

Aus der Prosceniumsöffnung tritt in starkem Segmentbogen das Podium vor. Die Bühne selbst ist mehr breit als tief nach Art der französischen Kulissenbühne geformt gedacht und die zweite, der Prosceniumsöffnung gleiche Durchbrechung der Rückwand der Bühne führt auf ein Plateau, das rechts und links von Gebäudeflügeln, in welchen Magazine und Garderoben des Chorpersonals untergebracht sind, auf ein Drittel seiner Tiefe begrenzt ist. Darüber hinaus tritt dasselbe in den umgebenden Park vor und ist halbkreisförmig begrenzt und mit gestutzten Zierbäumen in Kübeln am Saume bestellt. „Für die Szene Aussicht benutzbar" hat Schinkel in den Grundriß dieser Terrasse eingeschrieben.

Die allfalls auf das Plateau hinaus erstreckte Szene würde somit die freie Parklandschaft als Hintergrund erhalten haben.

Aus dem Lande der Kulissenbühne wanderten aber nicht bloß Künstler ins Ausland, insbesondere nach Frankreich, sondern auch Bühnenwerksleute, welche ihre neuesten Ideen in Paris am leichtesten ins Werk zu setzen vermeinten. Bei der außerordentlichen Protektion der italienischen Oper von Seiten des Staates kamen viele solcher Neuerungen daselbst zur Geltung.

Auch bei dem Bau der Nouvel Opéra suchte man die größtmöglichste Vervollkommnung des szenischen Apparates durch Heranziehung neu aufgetauchter Einrichtungen zu erzielen und wieder waren es vornehmlich Italiener, welche mit solchen auf die Umformung der Szene, und Franzosen, welche auf die exakten Manöver der maschinellen Einrichtungen hinarbeiteten.

Von den ersteren hat die durch viele Jahre tagende Kommission, an welcher auch Charles Garnier teilnahm, nichts angenommen oder durchgeführt, von letzteren eine Einrichtung, welche die Beweglichkeit des Bühnenplateaus im ganzen und in Teilen zum Zwecke hatte, akzeptiert, die aber vorerst unausgeführt bleiben sollte. Die in dem Berichte des Mr. Quéruel im Vereine der Zivil-Ingenieure geschilderte Podiumseinrichtung mit hydraulischem Betriebe stimmt im großen ganzen mit der von der Asphaleia-Gesellschaft in Österreich-Ungarn und in Deutschland ausgeführten, dem Wesen nach überein. Mit diesem Projekte aus dem Anfange der Siebziger-Jahre wurde dem maschinellen Betriebe an Stelle des Handbetriebes der Weg in die Theater eröffnet. In jüngeren und reicher dotierten Theatern, wie beispielsweise in dem k. k. Hof-Operntheater und k. k. Hof-Burgtheater zu Wien sind allerdings noch viel weiter reichende Einrichtungen getroffen, indem dieselben den technischen Errungenschaften und den Fortschritten der Mechanik Einlaß gewährten, allein so weit reichten diese auch da nicht, um der Bühne eine andere Gestalt zu geben.

Über die Einrichtungen der französischen und deutschen Bühnen der neueren Zeit kann man sich aus A. Gosset's: Traité de la Construction des Théâtres, und A. Sturmhöfel's: Die Szene der Alten und die Bühne der Neuzeit (pag. 11—31) ausführliche Nachweisungen erholen, von welchen ich, als außerhalb der Absichten dieser Studie gelegen, eine Wiederholung unterlasse.

A. Sturmhöfel sieht den einzigen Weg, um aus dem „bretternen Dekorationselend" herauszukommen, „in der weiteren Ausbildung der bereits auf der Bühne gebräuchlichen sogenannten geschlossenen Dekorationen" (pag. 33).

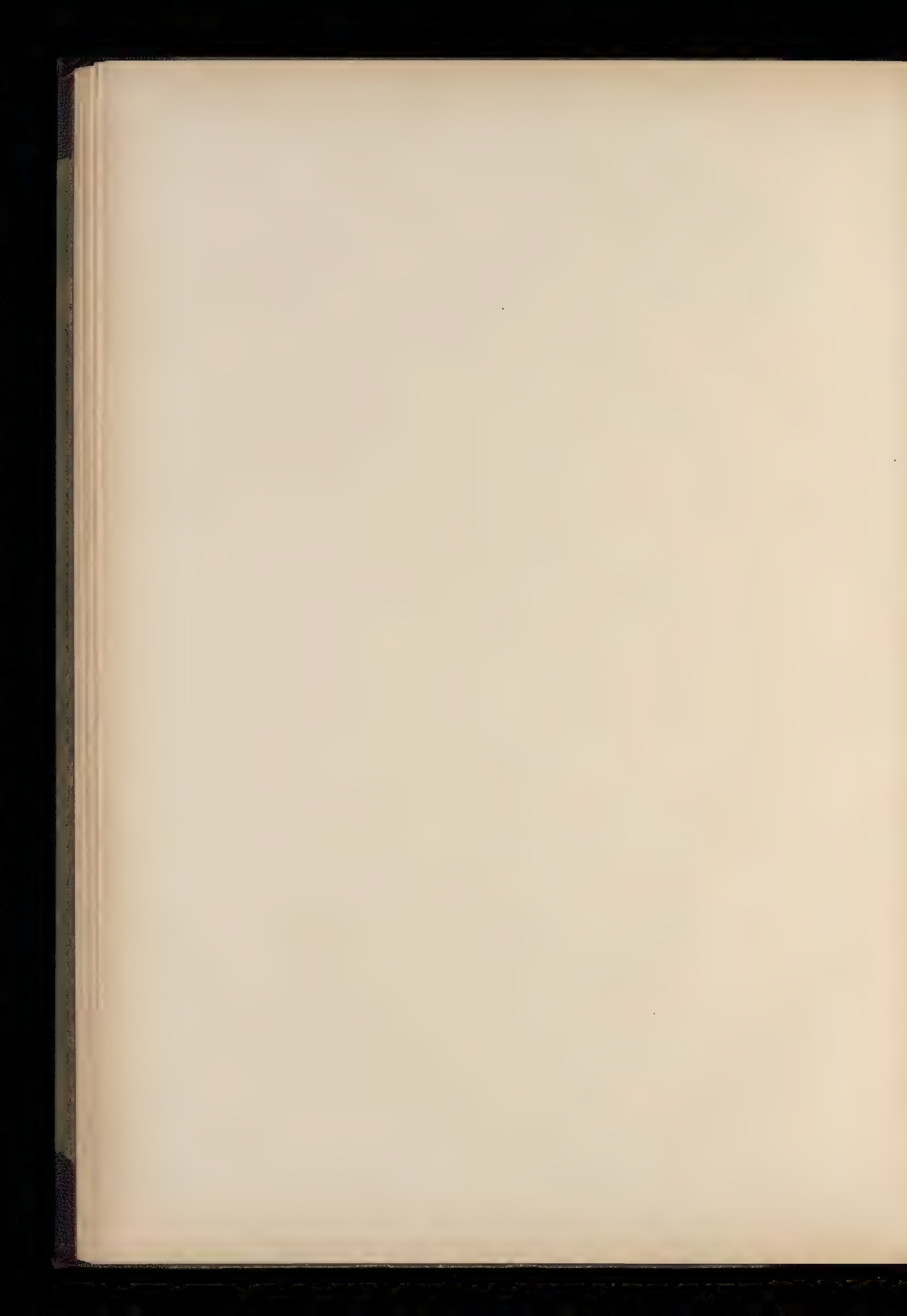
Ob aber die von ihm an Stelle der ersten drei Kulissen gesetzten Wände mit ihrer, wenngleich ingeniösen, aber doch zu komplizierten Einrichtung für alle Fälle ausreichen, scheint mir sehr fraglich. Auch die Einfügung der „Bögen" zwischen diese starren Wände, sowie der im Winkel gebogenen Seiten des Horizontes lassen eine gute Wirkung kaum erwarten.

Zu dieser Einführung der geschlossenen Dekorationen, die in der ersten Zeit sich immer an den lächerlichen Mantel anschlossen und der hydraulisch betriebenen Bodengestaltung der Szene kam in letzter Zeit noch die Drehbühne hinzu, welche gestattet, auf der großen Podiumscheibe zwei oder mehrere Szenen zu stellen und durch ihre Drehung einen rascheren Szenenwechsel zu bewirken.

Die alten Flugwerkseinrichtungen des Rollenbodens wurden in einzelnen Theatern durch einfache Seilzüge vom Podium aus ersetzt, Versenkungen in größerer Ausdehnung in Anwendung gebracht und auch diese für einen rascheren Szenenwechsel benützt.

Von diesen Neuerungen der Dekorationsbühne soll in dem Kapitel „Kritische Betrachtungen" ausführlicher gesprochen werden, hier sei nur bemerkt, daß die derzeitige Bühne dem Wesen nach die alte, komplizierte, unnatürliche geblieben ist, die sie durch mehr als zwei Jahrhunderte war.

DER ZUSCHAUERRAUM.



Der Zuschauerraum des griechischen Theaters.

DIE dramatischen Spiele der Griechen entwickelten sich aus den Dionysos-Festen. Diese fanden zuerst im Tempelbezirke statt und als dieser für die Teilnehmer nicht genügend Raum bot, wurden sie außerhalb desselben veranstaltet. Die Theater liegen daher zumeist in der Nähe der Tempel des Dionysos.

Diese Feste, welche zuerst auf ebenem Boden stattfanden und in Gesängen zu Ehren des Gottes, in Tänzen und Choraufzügen bestanden, machten, als aus dem ursprünglichen Dithyrambos der Dialog, aus diesem eine Handlung unter mehreren Personen entstanden war, behufs allseitiger Sichtbarkeit des Vorganges die Anordnung der Festteilnehmer um den kreisrunden Tanzplatz, die Orchestra, in konzentrierter aufsteigender Reihung notwendig.

Die vorgeführte Handlung an sich schloß aber schon aus, daß diese Reihung im vollen Kreise durchgeführt wurde. Immerhin aber zeigen die frühesten Zuschauerräume, daß man dieselben über den Halbkreis hinaus anlegte.

In den Städten hatte man wohl kaum so viel freien Raum, um der steigenden Zahl der Zuschauer auf längere Zeit durch Errichtung von entsprechenden hölzernen Schaugerüsten zu genügen, und als auch noch Katastrophen dieselben heimsuchten und dabei zahlreiche Menschenleben in Gefahr brachten, verlegte man dieselben außerhalb der Stadt an passende Berglehnen, welche sich dafür darboten und deren Benützung schon aus ökonomischen Gründen vorteilhaft war.

Mögen vielleicht die ersten außerhalb des Tempelbezirkes errichteten Theater hölzerne Schaugerüste gewesen sein, so folgten ihnen sicherlich, indem man die Zweckmäßigkeit der konzentrischen, ansteigenden Reihung erprobt hatte, gewiß die Erdtheater. Es ist darunter nicht etwa die Bildung der Sitzstufenreihen aus Erde zu verstehen, sondern die Herrichtung einer Berglehne, an welcher sich solche Sitzstufenreihen leicht herstellen ließen. Sicherlich wird hier auch das Holz den Steinkonstruktionen beim Aufbau des Theaters vorausgegangen sein, sowie auch später, als die letzteren schon allgemein geworden waren, einzelne derselben dennoch noch wegen Mangels ausreichender Mittel aus Holz hergestellt wurden.

Wo sich die günstige Beschaffenheit des Bauplatzes nicht in Gänze vorfand, wurde die Berglehne dadurch vergrößert, daß man Substruktionen über dieselbe hinaus vorbaute und das Ende mit einer ansteigenden Brüstungsmauer abschloß, die allfalls nach dem unterbrechenden Diazoma eine oder zwei Abstufungen zeigten, welche dann zur Aufstellung von plastischen Werken benutzt wurde, oder daß man die Orchestra in dem Vorterrain der Berglehne tiefer legte und dadurch eine Vergrößerung des natürlichen Sitzraumes erzielte.

Schon diese Bedingungen zweckentsprechender Beschaffenheit des Bauplatzes, welche in Bezug auf die Natur des Untergrundes, die Neigung der Lehne, die leichte Möglichkeit der Ableitung der meteorischen Niederschläge, sowie in Bezug auf die Ökonomie mit den zu Gebote stehenden Mitteln nicht überall die gleichen sein konnten, sowie die gemachten technischen Erfahrungen bei vorangegangenen Theaterbauten lassen es nicht wundernehmen, daß die Ruinen der aufgedeckten Theater nicht nur untereinander Abweichungen zeigen, sondern daß sie auch mit dem geometrischen Schema Vitruv's (Fig. 19) nicht alle in vollkommener Übereinstimmung stehen.

Ein solches Schema ist eine Abstraktion wie jede andere, die aus der Summe der Gestaltungen nur das allen Gemeinsame heraushebt und von den trennenden Besonderheiten, welche die Individuen unterscheiden, absieht.

Wenn wir die Rippen eines Blattes von irgend einem Baume zeichnen und hierauf die übrigen Blätter einzeln mit diesem vergleichen, so wird es uns kaum gelingen, unter allen Blättern desselben auch nur eines

zu finden, das dieser Zeichnung genau entspricht, und wenn wir nun von diesen Blattrippen ein abstraktes Bild zeichnen, so wird sich wohl kein Gebildeter finden, der aus der Nichtüberstimmung der abstrakten Darstellung mit den einzelnen Blättern schließt, daß das Schema unrichtig sei.

Wenn demnach die Orchestra nicht bei allen Theatern ein vollkommenes Rund, ein Kreisstück ist und bei jedem Theater irgend eine Abweichung von der Hufeisenform Vitruv's wahrgenommen werden kann, so ist dies weder erstaunlich, noch auch ein Hindernis, sie dennoch schematisch als eine solche darzustellen, in welcher der Kreis als Hauptteil enthalten ist. Ebenso ist die Größe der Orchestra bei den verschiedenen Theatern nicht die gleiche, obzwar gewisse Grenzen für dieselbe aus ihrer Benutzbarkeit, als Tanzplatz zum Beispiel, sich von selbst ergeben. Hiefür sind lokale Verhältnisse maßgebend.

In einer größeren oder reicheren Stadt, welche für die Dionysos-Feste zahlreiche dramatische, musische und kyklische Chöre aufstellen konnte, wird dieselbe ihre Grenze nur an dem Ausmaße der Kräfte der Tänzer, der zulässigen Zahl der Figuren und deren Rhythmus gefunden haben, während in einer kleineren oder

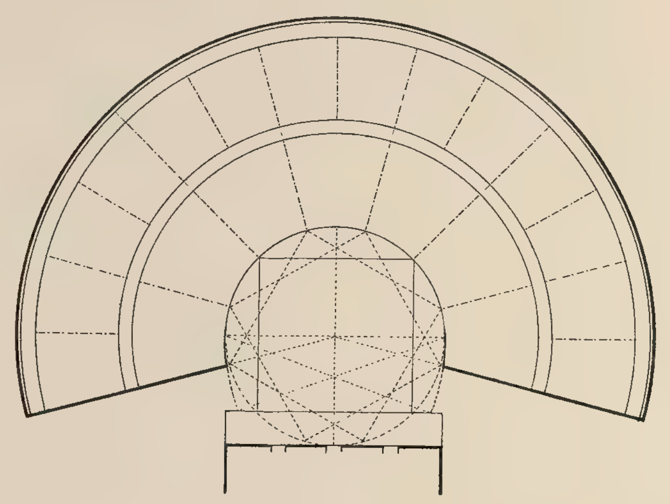


Fig. 19. Schema des griechischen Theaters nach Vitruv.

ärmeren Stadt, deren Mittel in dieser Hinsicht beschränktere waren, schon die Anlage der Orchestra ohne Rücksicht auf das Ausmaß der Kräfte des Chores ein geringeres Maß erhalten mußte.

Auch auf die Ausbildung und Größe des Zuschauerraumes waren die lokalen Verhältnisse nicht ohne Rückwirkung, nicht allein in Bezug auf die Wahl des billigen oder kostbaren Materiales, sondern auch in Bezug auf die einfachere oder opulentere Verwendung zu seiner Konstruktion.

Die Einfassung des Tanzplatzes, der Orchestra, mit Randsteinen war wohl allgemein üblich, allein nur bei einem Theater, dem zu Epidauros war dieselbe in vollem Kreise ausgeführt und überdies die Steine noch mit einem Randprofile versehen, während sie in anderen Theatern nicht ringsum gelegt waren, sondern nur vor der ersten Sitzreihe bis zu den Parodoï. Gewöhnlich war die Fläche der Orchestra ein geglätteter Erdboden, nur in wenigen Theatern war dieselbe mit einem Plattenpflaster belegt, so zu Athen und Tralles.

Vor diesem Saumsteine der Orchestra war ein Sammelkanal, welcher das Wasser der meteorischen Niederschläge oder auch jenes, welches etwa bei einer allgemeinen Waschung des Zuschauerraumes oder vorheriger starker Befeuchtung des Orchestraplanums im Übermaße verbraucht ward, aufnehmen konnte. Auch diese Sammelkanäle sind von sehr verschiedener Beschaffenheit, breiter als tief, oder tiefer als breit; teils offen, teils an einigen Stellen überdeckt, wie vor den radialen Treppenläufen des Theaters, oder auch ganz geschlossen. In diesem Falle sind in der Überdeckung zahlreiche Einlaufsöffnungen hergestellt.

Von diesem Sammelkanale wurde das Wasser meist unterirdisch aus dem Theaterraume abgeführt. Der Querschnitt dieser Rinnsale oder Kanäle war jedenfalls bedingt durch die Größe der Fläche des Zuschauerraumes und der Orchestra, damit eine Überflutung derselben nicht einträte. Die Erfahrung wird hier wohl der Lehrmeister gewesen sein, wenngleich für die Breitendimension andere Umstände bestimmend waren.

Um dieses Rinnsal läuft ein 1—1·50 *m* breiter Zugang zu den Sitzplätzen.

Dieser Zugang befindet sich gewöhnlich vor der ersten Sitzreihe, allein in einzelnen Theatern ist er auch hinter die erste Sitzreihe verlegt, dann befindet sich vor der ersten Sitzreihe nur ein breiter hoher Stufen.

Da die erste Sitzreihe für die vornehmsten Personen bestimmt war, so mag es wohl, wenn auch hinter derselben im ersten Range der Sitzstufenanlage ebenfalls solche saßen, doch noch auszeichnender für die ersteren gewesen sein, wenn vor ihrer Reihe niemand geringerer als ihresgleichen verkehrte.

Der Zugang war auch in einzelnen Theatern nicht gleich breit, so am Beginn desselben bei den Parodoï breiter, bei der Mittelachse schmäler.

Diese Anordnung weist darauf hin, daß man für die Mündungen der Parodoï als jener Punkte, wo die zu- oder abströmenden Personen sich in größerer Zahl sammeln, eine größere Breite anzulegen für nötig

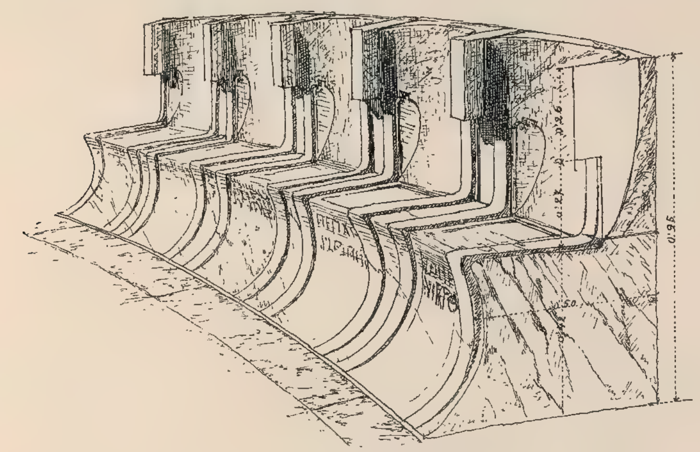


Fig. 20. Ehrensitze im Dionysos-Theater zu Athen.

hielt. Dies geschah, indem man die Mittelpunkte der Orchestralinie und der ersten Sitzreihe nach Maßgabe der gewünschten Gangverbreiterung in der Mittelachse gegen die Skene zu verschob.

Der Zugang wurde aber auch in zwei bekannten Theatern, von Epidauros und Eretria, mit dem Rinnsale kombiniert, indem dasselbe nur sehr seicht, aber so breit als gewöhnlich der Umgang ist, hergestellt wurde. Dasselbe ist über dem Halbkreise durch Querschwellen geschlossen, so daß vor demselben Einläufe gemacht sind, welche das Wasser in unterirdische Kanäle ableiten.

Da die Theater wahrscheinlich meist nur während sonnigen Wetters besucht waren, so hatten für diese Zeit die Wasserlaufkanäle um die Orchestra keine Funktion, das heißt, sie waren während dieser Zeit trocken, also unnötig und es ist daher wahrscheinlich aus dieser Erkenntnis einerseits und der Notwendigkeit eines breiten Ganges vor den Sitzreihen anderseits die Kombination der beiden Elemente zu einem sehr breiten, aber seichten Rinnsal hervorgegangen.

Die erste Sitzreihe, welche von den Parodoï eingenommen wurde und in deren Mittelachse sich der Thron des Priesters des Dionysos befand, ist vor allen übrigen Sitzreihen dadurch ausgezeichnet, daß die einzelnen durch die radialen Treppenläufe gesonderten Teile der Reihe entweder zu Bänken mit Rück- und Armlehnen für mehrere Personen oder in Einzelsitze aufgelöst sind.

Diese Ehrensitze enthielten Weihinschriften, besondere Widmungen oder die Namen der hiemit Ausgezeichneten oder waren auch ohne jede Bezeichnung.

Beispiele solcher Ehrensitze sind in den Figuren 20, 21 und 22 gegeben.

Die Einfassung des Orchestraplatzes durch den Randstein, die Bodenplatten des Wasserlaufes, der erhöhte Gang und die Ehrensitze, welche wohl auch bei hölzernen oder Erdtheatern aus Stein waren, bildeten so den dauerhaften Fuß der anschließenden Konstruktionen der Sitzreihen.

Grund für diese Annahme bieten mir die marmornen fünf Thronoï des sonst hölzernen Zuschauerraumes des Theates von Oropos, sowie die Eigentümlichkeiten, welche bei den Ehrenbänken des Theaters von Megalopolis gefunden wurden.

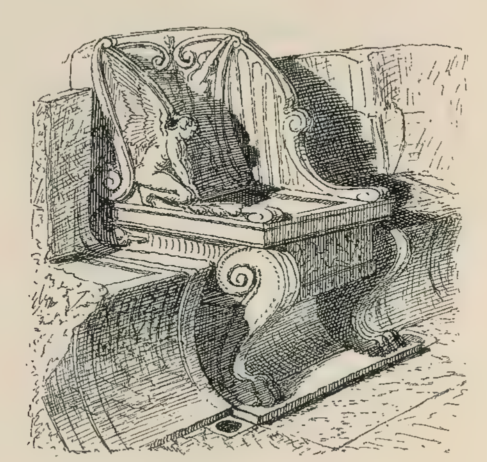


Fig. 21. Thron des Dionysos-Priesters in Athen.

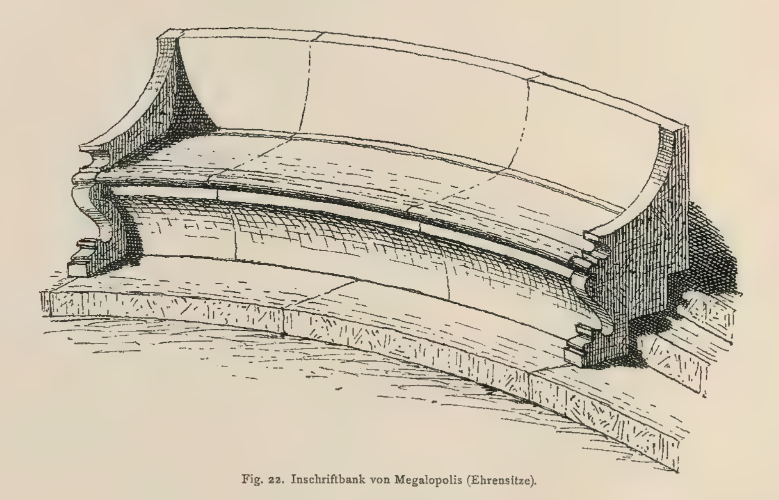


Fig. 22. Inschriftbank von Megalopolis (Ehrensitze).

Ich habe schon in dem früheren Abschnitte über die Skene auf sie verwiesen und die Deutungen, welche ihnen von E. A. Gardner und W. Loring, sowie von W. Dörpfeld gegeben wurden, nicht zutreffend gefunden.

Hinter diesen Ehrensitzen waren die Plätze für die Allgemeinheit der Zuschauer in Sitzstufen von mehr oder weniger abweichenden Formen in konzentrischen Reihen angeordnet. Die äußersten Enden dieser Sitzreihen waren durch eine ansteigende Stützmauer begrenzt. Die Anzahl dieser Sitzreihen ist das Entscheidende für den Fassungsraum, respektive für die Größe dieser Theater. Die Sitzreihen waren peripherisch durch die

Diazomata in Ränge abgeteilt und auch bei diesen wurde in einzelnen Theatern die erste Sitzreihe derselben ebenfalls durch Thronoï ausgezeichnet.

Die Anzahl der Sitzreihen eines Ranges ist nach der Größe der Theater sehr verschieden, sie schwanken von 15 bis 40, ja bis 46 und es ist nicht unwahrscheinlich, daß, wo der erste Rang eine weit überwiegende Anzahl von Reihen über dem zweiten aufweist, ursprünglich ein Diazoma eingeschaltet war.

Bei dem zweiten Range sind solche Schwankungen in der Anzahl der Reihen nicht beobachtet worden, dieselben bewegen sich innerhalb 15 bis 20 Reihen.

Nur bei einzelnen Theatern hat man einen dritten Rang vorgefunden.

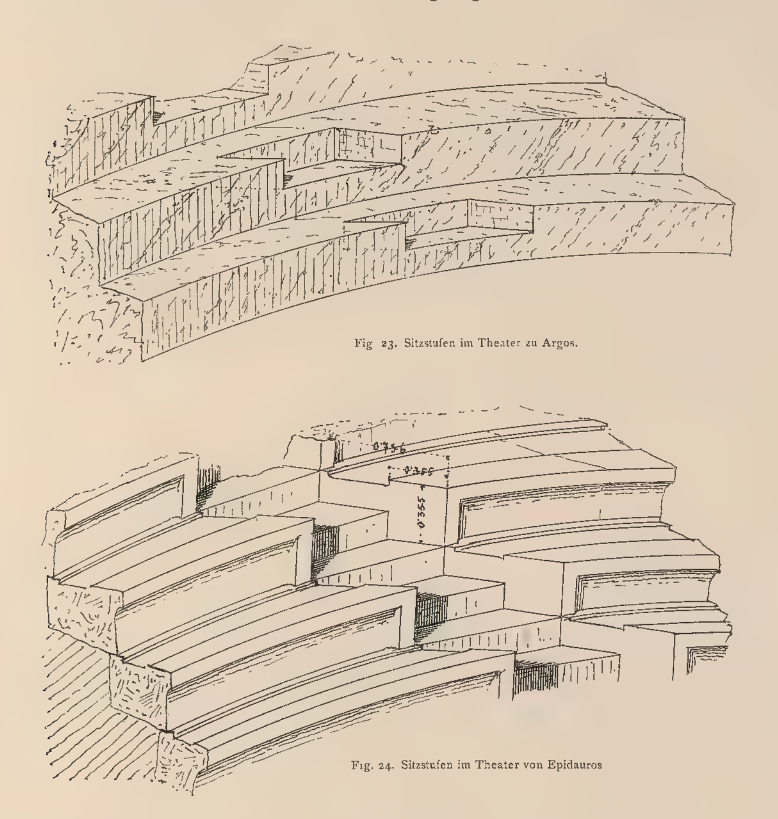


Fig 23. Sitzstufen im Theater zu Argos.

Fig. 24. Sitzstufen im Theater von Epidauros

Hinter der letzten Sitzstufe befand sich noch ein Diazoma, das in den meisten Theatern die äußerste Peripherie mit einer Parapetmauer oder auch mit einer nach außen geschlossenen Kolonnade oder einem gewölbten Umgange wie bei dem Theater von Magnesia a. M. begrenzte.

Außer dieser Rangteilung durch Diazomata war noch eine andere durch Einschaltung von radialen Stufenläufen mit halber Höhe der Sitzstufen angeordnet, so daß die Ränge in Kerkides zerlegt wurden, wodurch nicht nur die Erreichung der einzelnen Sitzplätze erleichtert wurde, sondern auch eine weitere Sonderung der Zuschauer nach dem Range möglich war.

Da die Länge der Reihen zwischen zwei radialen Treppenläufen in dem zweiten Range eine so große wurde, daß sie eine bequeme Erreichung der einzelnen Plätze ausschließt, so sollen die Kerkides des zweiten Ranges durch einen mittleren Treppenlauf nochmals geteilt worden sein.

Diese Sitzstufenreihen umfaßten gewöhnlich die Orchestra bis zu fünf Neuntel ihres Umfanges, jedoch weicht die Lage der Stützmauern an den Enden meist von dem Schema Vitruv's ab. Gründe hiefür sind gleich-

falls in dem vorigen Kapitel erwähnt. Wenn man überdies erwägt, daß die Durchmesser der griechischen Theater von 50 *m* bis 150 *m* schwankten, so würden die an den äußersten Enden der Flügel sitzenden Zuschauer kaum noch den Spielplatz vor der Skenenwand haben sehen können.

Die Sitzstufen für die Allgemeinheit der Zuschauer waren, jene von Oropos ausgenommen, durchgängig aus Stein, zumeist aus solchem, den die Lokalität darbot oder günstige Bezugsverhältnisse anderen Materiales ermöglichten. So finden sich solche aus Granit, aus Poros, aus Marmor oder aus beiden Materialien hergestellt. Ihre Konstruktion ist eine mehr oder weniger intelligente und ökonomische.

In Figur 23 sehen wir einfache Blockstufen, wie solche bei dem Theater von Argos aus dem Felsen gehauen vorkommen.

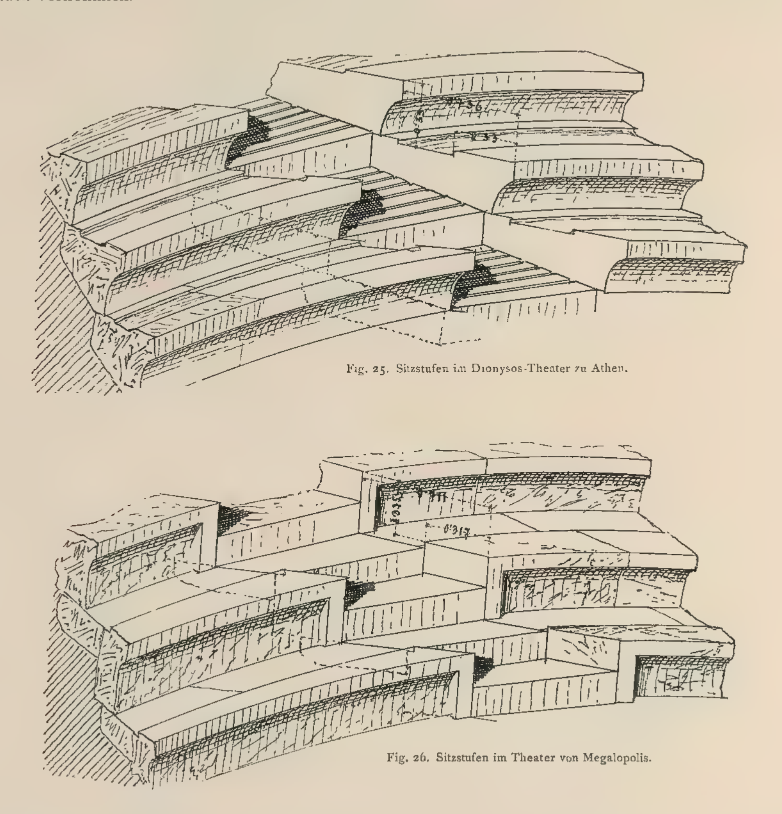


Fig. 25. Sitzstufen im Dionysos-Theater zu Athen.

Fig. 26. Sitzstufen im Theater von Megalopolis.

In Figur 24 Blockstufen, deren Sitzfläche auf eine Fußbreite um 1 *cm* vertieft ist, wie bei den Theatern von Epidauros.

In Figur 25 ebensolche, deren Ansichtsflächen durch eine große Hohlkehle zurückgeschnitten sind, wie bei dem Dionysos-Theater von Athen.

In Figur 26 solche Sitzstufen, welche zusammengesetzt aus Blockschwellen mit tiefer liegenden Platten gebildet sind, wie bei dem Theater von Megalopolis.

Die Deutung, welche Durm*) den vertieften Flächen gegeben hat, ist durch schriftliche Überlieferungen nicht sichergestellt, die Wahrscheinlichkeit spricht aber dafür, daß sie die Laufflächen darstellen, auf welchen die Zuseher ihre Plätze aufsuchten, während die vordere erhöhte Fläche die Sitzfläche war. Auch bei den

*) Handbuch der Architektur II, 1. Die Baukunst der Griechen, Dr. Josef Durm, pag. 312.

Ehrensitzen kommen solche vertiefte Flächen vor, allein hier haben sie wohl die Bestimmung, die etwa aufgelegten Polster oder zusammengelegte Kleider als Sitzunterlage gegen Verschiebung zu sichern.

Wie man nun durch die Flächenvertiefung auch gegenüber glatten Blockstufen die Höhe der Sitze, wenn auch nur um ein Geringes verminderte, so machte dies bei einer Anzahl selbst von 50 Reihen doch kaum einen Meter aus, bei anderen noch weniger und es ist also nicht anzunehmen, daß man aus diesem Grunde die Sitzstufen aushöhlte, da diese Arbeit wahrheinlich mehr kostete, als der Gewinn an Höhe ausmachen konnte.

Dagegen wirkten die Hohlkehlen an den Sitzstufen in Bezug auf die Tiefe wesentlicher ein und minderten die Fläche der Gesamtanlage des Theatron um ein Erkleckliches.

Überdies gestatteten diese Hohlkehlen ein Zurückziehen der Füße, was den Verkehr der später kommenden Zuschauer erleichterte.

Die Sitzstufenreihen waren in einigen Theatern an den radialen Treppenläufen durch Armlehnen von ihnen abgegrenzt, was die am Ende sitzenden, gegen ausschweifende Fußbewegungen der Aufwärtsschreitenden sicherte.

Die Aufgangsstufen waren, wie dies aus den Figuren 23 bis 26 hervorgeht, ebenfalls verschieden gebildet.

Bei allen waren sie etwas gegen die Horizontale geneigt, damit das Wasser besser abfließen konnte, bei einigen waren die Auftrittsflächen rauh, bei denen im Dionysos-Theater zu Athen mit Rillen versehen, welche die Rauhigkeit ersetzten und das Gleiten der Füße verhinderten.

Es ist sicher in all diesen Formgebungen ein zweckliches Motiv zu erkennen, und wir sehen in der Beobachtung derselben das Walten der Intelligenz der Erbauer.

Die Sitzstufenanlage bedeckte Flächen von 2000 bis 10.000 Quadratmeter, welchen diese technische Ausbildung und Vollendung gleichmäßig zugute kam.

Die Enden derselben fanden aber nur in den seltensten Fällen ihr natürliches Auflager an der Berglehne, so daß zumeist für die Flügel des Zuschauerraumes große Substruktionen nötig wurden, die ihre sichtbare Begrenzung in den ansteigenden Stützmauern aus Quadern fanden.

In einzelnen Fällen blieb es auch bei unvollkommenen Ausbildungen des Zuschauerraumes, wo entweder anstehende Felsen oder der Mangel eines entsprechenden Baugrundes die regelrechte Ausführung dieser Flügel behinderte.

So in ersterem Falle bei dem Theater von Pergamon,*) im andern bei dem Dionysos-Theater in Athen und dem Theater zu Delos.**) Die Zugänge „Parodoi“ zu den Theatern befanden sich an den Stützmauern der Flügel. Gewöhnlich wurde der Zwischenraum von Stützmauer und Skenengebäude hiezu benützt, das heißt durch ein Tor, öfters bloß aus Latten abgeschlossen, so daß alle Zuschauer ihre Plätze von dem Umgange in der Orchestra, über die radialen Stufenläufe zu erreichen genötigt waren. Bei einigen Theatern waren, insoferne die natürliche Beschaffenheit der Umgebung dies begünstigte, besondere Zugänge zu dem ersten oder zweiten Diazoma angelegt, ebenso auch von der äußersten Peripherie solche vermittelt.

Bei dem Theater von Magnesia a. M. waren die Stützmauern bei dem ersten Diazoma durchbrochen und eine im rechten Winkel innen anliegende, teilweise überwölbte Treppe angelegt.

Abweichungen in Bezug auf das Umfassen der Orchestra durch die Sitzstufenanlage über den Halbkreis hinaus kommen vielfach in der attischen wie in der hellenistischen Periode vor. Dieselben sind entweder durch örtliche Verhältnisse der Baustelle bedingt gewesen, oder sie wurden durch die Umgestaltung, welche die Skenengebäude im IV. und III. Jahrhunderte erfuhren, herbeigeführt.

Die einschneidendste Veränderung des Theatron aber wurde in der römischen Periode vorgenommen, als die niedere Bühne eingeführt und der Zusammenschluß von Theatron und Skene durchgeführt wurde.

Das Theatron ward mehr und mehr auf den Halbkreis beschränkt und die erste Reihe der Ehrensitze höher über das Planum der Orchestra (Konistra) versetzt. Wie dies infolge der Einführung der neuen Spiele geschah, wurde in dem vorigen Kapitel erwähnt.

Die Theater der attischen und hellenistischen Periode mit den immensen Zuschauerräumen und den isolierten Skenengebäuden waren eigentlich nach unseren Begriffen Sommertheater. Aller Wechsel des Wetters, der Stand der Sonne, die Lage nach der Weltgegend beeinflußten das Spiel der Darsteller, sowie

---

*) Athenische Mitteilungen, Jahrg. 1886.

**) Athenische Mitteilungen Jahrg. 1894. Das griechische Theater. W. Dörpfeld und E. Reich, Leipzig 1896.

die Bequemlichkeit der Zuschauer in mehr oder weniger günstiger Weise. Zuerst werden sicherlich die Vornehmsten sich durch nur ihnen zustehende Einrichtungen unabhängig davon gemacht haben, und so mag mit dem fortschreitenden Luxus, insbesondere in römischer Zeit, nicht bloß der verfeinerte Geschmack an dem Genuß kunstvoll gegliederter Strophen der Dichtungen Ursache gewesen sein, zu geschlossenen Theatern überzugehen, sondern vielmehr der Gewinn all der Bequemlichkeiten, welche man bei den offenen entbehrte.

Ich sehe hier von jenen baulichen Anlagen ab, welche außerhalb des Theaters zur Erholung der Zuschauer errichtet waren, die umsomehr nötig waren, als das Theatron, auf gewachsenem Grunde errichtet, solche nicht bieten konnte. Solchem Zwecke dienende Hallen oder Portiken wurden bei einigen Theatern hinter der Skene aufgefunden.

Da die offenen Theater ja nicht ständig benützt wurden, so hatte die Sonne nicht bloß Gelegenheit sie gründlich vorzuwärmen, sondern auch alles kleine Getier der freien Natur in diese Räume zu locken, aus welchen es erst zu flüchten gezwungen war, wenn die Feste stattfanden.

Die erste Konsequenz des Überganges vom offenen zum geschlossenen Theater war also ein großer Gewinn von Bequemlichkeiten. Derselbe mußte aber mit einer Verminderung der Zahl der Sitzreihen einerseits und mit einer Erbreiterung der Skene anderseits erkauft werden.

Mit dieser Vergrößerung der Front der Skene bis an die Enden der Flügel des Theatron ward das Theater erst ein geschlossenes und konnte dasselbe vollständig, teils mit festen Stoffen, teils mit Velen überdeckt werden. Die teilweise Überdeckung war auch bei einzelnen offenen Theatern möglich.

Dieser Überdeckung des ganzen Raumes gingen aber solche für einzelne Plätze voran, wie beispielsweise bei dem Dionysos-Theater zu Athen, wo für den Dionysos-Priester und einzelne Mitglieder der Proedroi Sonnenplachen auf eigenen Ständern aufgestellt waren.

Trotz der schrägen Stellung dieser Sonnendächer dürften dieselben aber vielen anderen Zusehern das Sehfeld teilweise verdeckt haben, so daß sich hieraus einesteils die Verlegung der Plätze für vornehme Zuschauer, anderseits das Bestreben erklären läßt, gemeinsame Sonnenplachen aufzurichten.

Wenn man bedenkt, daß diese Festspiele des Dionysos tagelang andauerten und zahlreiche Menschenmengen, bis zu mehreren Zehntausend, zusammenströmten, so müssen wohl viele Einrichtungen getroffen gewesen sein, welche für die leiblichen Bedürfnisse solcher Massen Sorge trugen. Hierüber ist wenig bekannt geworden, es ist auch für die Bauform des Theaters ohne Belang. Erwähnt sei schließlich, daß man münzenähnliche oder auch anders geformte Marken aus Blei oder Elfenbein aufgefunden hat, welche zum Eintritt auf ganz bestimmte Platzränge berechtigten.*) Es war also nicht bloß für eine Ordnung der Zuschauer durch den Architekten musterhaft gesorgt, sondern dieselbe wurde auch gehandhabt.

Der Zuschauerraum des römischen Theaters.

DIE szenischen Spiele der Römer fanden zuerst vor einer Wand auf einer niederen Bühne statt Die Akteure traten über eine kleine Freitreppe auf das Podium. Der Raum unmittelbar vor demselben ward frei gehalten. Die Zuschauer ordneten sich stehend um diese Szene, erst 194 v. Chr. brachten sich einzelne Personen Sessel mit, um diese Spiele bequemer zu genießen. Später wurde dies wieder verboten, allein der Senat wahrte sich und den anderen Vornehmen des Staates und den Ehrengästen das Recht, den vorderen Raum unter den Zusehern einzunehmen.

In der Zeit also, da noch in Rom keinerlei Einrichtung für die Reihung der vor der Schaubühne versammelten Zuschauer bestand, war bei den Griechen das Theatron Jahrhunderte früher vollendet.

Die Römer wählten früh schon ebenfalls ansteigende Plätze für die Zuseher, wozu beispielsweise der Monte Palatin in Rom selbst für eine an seinem Fuße errichtete Scaena eines provisorischen Theaters die geeigneste Lokalität abgab. Es ist kein Zweifel, daß lange vor der Unterwerfung Griechenlands 145 v. Chr. die Römer schon mit dem griechischen Theatron bekannt geworden waren, sicher aber ist, daß sie erst zu dieser Zeit ein vollständiges Theater, aus Theatrum und Scaena bestehendes Objekt in Holz erbauten.

Die Römer hatten aber vordem für die zirzensischen Spiele die Bildung von Schaubühnen mit ansteigenden Sitzstufen ausgeführt und bei den Zirken in halbkreisförmiger Biegung die Vereinigung der parallelen Gradinen hergestellt.

---

*) Baumeister: Denkmäler des Altertums, und andere

Die Kenntnis solcher Konstruktionen für Zuschauer war ihnen also wohl schon vor der Erbauung der Theater in allen Materialien bekannt.

Die Erbauung von hölzernen Theatern gewann rasche Verbreitung und trug durch die hiebei gemachten Erfahrungen dazu bei, ein zwecklich vollendetes System zu schaffen, ein System, welchem wir 90 Jahre später bereits in dem ganz aus Stein erbauten Theater des Pompejus wenn auch vermischt mit einem anderen Baugedanken begegnen. Obzwar sie die Erbauung großer Zuschauerräume auf meist flachem Boden mit mächtigen Substruktionen vornahmen, benützten die Römer doch auch gerne die Gunst der natürlichen Bodengestaltung für die Anlage der Cavea, wie wir dies zu Fiesole, Orange, Pompeji etc. sehen.

Ob nun diese Zuschauerräume auf Substruktionen oder auf gewachsenem Boden errichtet sind, so zeigen sie doch die gleichen Einteilungen.

Da der Raum vor dem Pulpitum, der niederen Bühne, für Kultuszwecke niemals gebraucht wurde, dieser aber schon in frühester Zeit von den Vornehmen in Anspruch genommen war, so hatte sich eine förmliche Tradition herausgebildet, welche den halbkreisförmigen ebenen Platz, den man auch Orchestra nannte, für die Senatoren, Ritter etc. reservierte.

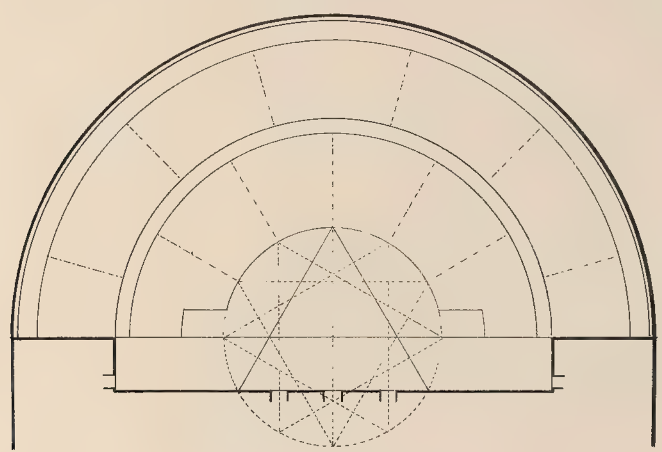


Fig. 27. Schema des römischen Theaters nach Vitruv.

Die Bestimmung der Orchestra des römischen Theaters ist sonach eine ganz andere als bei den Griechen. War sie bei letzteren noch den Tänzen, musischen Chören oder Kultushandlungen gewidmet und die Proedroi an der Peripherie auf ihren Ehrensitzen gereiht, so fanden bei den Römern in ihr weder Spiele noch Kultushandlungen statt, sie war mehr der freien Bewegung gewidmet für die Vornehmen, für welche überdies einige Reihen von Ehrensitzen in der Orchestra angelegt waren.

Vitruv hat uns in V B. 6 auch ein Schema von dem römischen Theater (Fig. 27) hinterlassen, über dessen Durchführung als Bauwerk er selbst bemerkt, daß der Baukünstler wissen muß, wie dasselbe nach dem Orte und den Größenverhältnissen zu behandeln sei.

Mit diesem Schema hat er also nicht strikte einzuhaltende Regeln gegeben, sondern nur das Prinzip gekennzeichnet, nach welchem zu verfahren ist. Es werden daher die Theater, welche den lokalen Verhältnissen als modifizierenden Faktoren unterworfen waren, auch dieses Schema nicht immer in voller Reinheit durchgeführt aufzeigen.

Um nur auf etwas in dieser Beziehung hinzuweisen, sei erwähnt, daß an der Peripherie der Orchestra für die Aufstellung der bisellia flache, breite Stufen hergestellt wurden, für welche das Schema keine Andeutung enthält.

Die aufgedeckten Ruinen römischer Theater weichen also auch mehr oder weniger von dem geometrischen Schema ab, welches aber nichts destoweniger die allgemeine Beschaffenheit desselben ausdrückt.

Nach diesem Schema war der Zuschauerraum ein Halbkreis und die Dimensionen der Hauptteile des Theaters Funktionen des Radius der Orchestra:

Ist R = der Halbmesser des Orchestrakreises,

b = die Breite des Praecinctio,

B = die Breite des zweiten Praecinctio und des Porticus, so ergeben sich folgende Relationen:

$2R$ = Durchmesser der Orchestra,

$4R$ = Länge der Bühne,

$\frac{1}{2}R$ = Tiefe der Bühne,

$\frac{1}{2}R$ = Entfernung der Gasttüre von der mittleren königlichen Pforte,

$6R$ = Durchmesser der Cavea,

$2R - b$ = Lage des ersten Praecinctio,

$3R - B$ = Lage des zweiten Praecinctio und des Portikus.

Die Kenntnis solcher Konstruktionen für Zuschauer war ihnen also wohl schon vor der Erbauung der Theater in allen Materialien bekannt.

Mit der Erbauung der Theater in den Städten des flachen Landes, sei es in Rom oder in den fern gelegenen Kolonien des Weltreiches, wo günstige Berglehnen nicht vorhanden waren, wurde die Cavea auf mächtigen Substruktionen errichtet.

In diesen von dem natürlichen Untergrunde losgelösten Konstruktionen, bei welchen dieser durch künstlich hergestellte Bauelemente ersetzt wurde, tritt uns das Theater zum ersten Male als vollendetes Bauwerk entgegen. Hiemit ist erst die Form des Theaters als eine Bauform, welche zur Kunstform entwickelt ist, gegeben.

Es wird daher notwendig sein, alle die Teile, welche zur Bildung der Cavea gehören, das heißt jene Teile, welche an Stelle des sie früher tragenden Untergrundes getreten sind, mit in die Betrachtung einzubeziehen.

Das System der Reihung und Teilung der Sitzstufen ist im wesentlichen dasselbe wie bei dem griechischen Theater. Die Gesamtanlage derselben erscheint als die Hälfte eines umgekehrten abgestutzten Kegels von halbkreisförmiger Leitlinie.

Wir wollen hier von den Feinheiten der Überhöhung der Sitzstufen, die schon Vitruv als Kettenlinie angibt und von den Modernen ebenfalls angewendet ist, absehen und die Erzeugende als gerade Linie annehmen.*)

Um diese Fläche der Sitzstufen herzustellen, war es die rationellste Art, radial gerichtete Mauern von ihrem inneren Ende schräg aufsteigend aufzuführen und diese untereinander an den Häuptern durch Gewölbe zu verbinden und auf diesen Gewölbsflächen die Sitzstufen aufzulagern. Nun treten aber zu dieser Sitzstufenanlage Einrichtungen hinzu, welche auf die abweichende Entwicklung des römischen vom griechischen Theater hinweisen. Da bei dem römischen Theater schon in seinen Anfangsstadien auf einer niederen Bühne gespielt wurde und die Zuschauer dieselbe umstanden und durch gesetzliche Bestimmungen den Senatoren und anderen Würdenträgern die nächsten und besten Plätze eingeräumt waren, so gab es keine große freie Orchestra vor der Bühne, sondern einen engen Vorraum, welcher die Plätze für die vornehmsten Zuschauer enthielt. Diese Einrichtung der provisorischen Theater ging auch in den Zuschauerraum (Gradus) des monumentalen römischen Theaters über, wenngleich das System der aufsteigenden Reihung für die Sitzstufen so wie die Teilungseinrichtungen ähnliche wie bei den Griechen waren.

Diese schon anfänglich ganz anderen Umstände bedingten die Verschiedenheiten der Zuschauerräume der römischen und griechischen Theater.

Durch den Anschluß der halbkreisförmigen Cavea an das Szenengebäude sind die Parodoï des griechischen Theaters, welche allgemeine Zugänge zu den Sitzplätzen wenigstens für den ersten Rang waren, im römischen Theater in überwölbte Zugänge unter der Sitzstufenanlage an der Front des Szenenhauses umgewandelt worden, die von außen in den Orchestra benannten zentralen Teil des Zuschauerraumes der Vornehmen führen.

Dieser Raum enthielt in manchen Theatern zwei oder mehrere Reihen niedriger, breiter Stufen, auf welchen wahrscheinlich die Ehrensessel („bisellia") aufgestellt wurden.

---

*) Viele Autoren sehen in der Angabe Vitruvs, daß die Vorderkanten der Sitzstufen alle durch eine von der untersten zur obersten gespannte Schnur berührt werden, bloß eine gerade Linie.

Wenn dies den Sinn haben sollte, so hätte Vitruv wohl auch eine gerade Linie nennen können, denn eine gespannte Schnur von 30 bis 50 *m* Lange bildet keine gerade Linie mehr.

Diese überwölbten Zugänge, welche durch die äußere Fassadenarchitektur der Cavea in ihrer Höhe und Weite bestimmt wurden, schnitten somit einen großen Teil der untersten Sitzreihen zunächst dem Pulpitum aus. Die Eingangsöffnung wurde mit einer Portalarchitektur dekoriert und mit einer Ballustrade bekrönt. Bei einigen Theatern wurde über dem Eingangsportale noch ein weiterer Teil der Sitzreihen zurückgeschnitten und ein Plateau hergestellt, das von rückwärts vom Vomitorium aus oder seitlich vom Szenengebäude aus zugänglich war. Diese Plateaux über den Eingängen der Senatoren, Ritter etc., „Tribunalia" genannt, sind offene Logen, in deren einer der Kaiser und der Veranstalter des Spieles, in der anderen die Kaiserin und Vestalinnen Platz nahmen. Die „bisellia" in diesen Logen müssen wohl von Holz gewesen sein, da Sueton erzählt, daß Nero einmal mit den Stuhlbeinen nach den in Kampf geratenen Zuschauern warf. Da der Eintritt der Zuschauer oder des größten Teiles derselben von der Orchestra ausgeschlossen war, so mußten für dieselben andere Zugänge geschaffen werden.

Die radialen Substruktionen gaben hiefür schon die Richtung an, und es kam nur noch die Anlage konzentrischer Gänge, der Vomitorien, hinzu, welche die radialen Mauern durchbrachen, um den Verkehr zu jedem Punkte des Gradus und mit möglichster Freiheit zu gestatten.

Schon in einigen griechischen Theatern kamen Zugänge zu den Diazomata vor, welche von den Seiten unter die Sitzstufen getrieben waren, so zum Beispiel bei dem auf felsigem Grunde erbauten Theater zu Sikyon, für welche Herstellung von Kawerau das zweite vorchristliche Jahrhundert angesetzt wird.

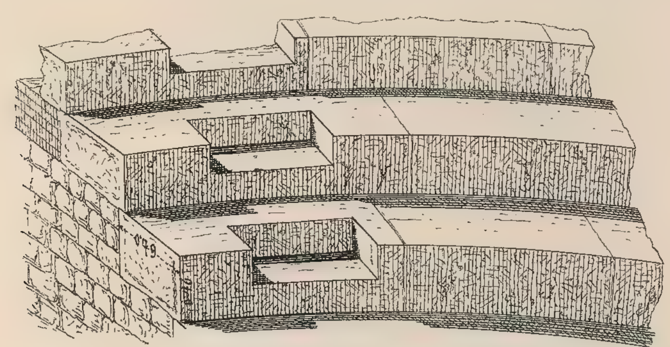


Fig. 28. Sitzstufen im Theater zu Fiesole

Hieraus folgt aber nicht, daß die Römer auch hierin Vorbilder von den Griechen übernahmen.

Diese Vomitorien legten sie am besten unter den Praecinctiones an, von denen dann die radial geführten Treppenläufe die Sitzreihen durchbrachen oder auf ein Praecinctio führten. Im ersteren Falle war der Ausschnitt aus den Sitzreihen seitlich und rückwärts mit Steinbrüstungen umgeben, neben welchen schmale Anfangsstufen zwischen den Sitzreihen den Verkehr vermittelten.

Zu dem oberen Praecinctio gelangte man von einem äußeren Gange über zweiarmige, radial angelegte Treppen, welche in die verschiedenen Ränge führten und über den letzten Rang zu dem Portikus. Zwischen den Treppen waren radiale Korridore eingelegt, welche die äußeren mit den inneren Vomitorien verbanden.

Der Aufbau dieser riesigen Zuschauerräume war in der Fassade in mehrere Etagen gegliedert, so daß sich in den Etagen freie Arkadengänge bildeten, welche mit den oberen Sitzplätzen teils durch die Treppen, teils durch die zwischen ihnen eingeschalteten Gänge in Verbindung standen. Diese peripherischen Vomitorien hatten bei diesen offenen Theatern außer zur Erholung auch noch den Zuschauern bei üblen Wetterlaunen Schutz zu bieten, und daher finden wir bei anderen Theatern, welche so bedeutender Substruktionen entbehrten, besondere Anlagen außerhalb des Theaters, welche diesem Zwecke gewidmet waren.

Bei den römischen Theatern, insbesondere bei jenen, deren Praecinctiones von größerer Breite sind, ist die Bordmauer des nächsten Ranges gewöhnlich so hoch, daß die radialen Treppen durch eine Tür auf den Gang münden.

Dafür finden sich aber vor den radialen Stufenläufen des Gradus, welche die konzentrischen Reihen derselben in cunei teilen, zweiarmige Freitreppen angeordnet, welche auf die Höhe der ersten Reihe des folgenden Ranges führen.

Diese Einrichtung findet im griechischen Theater der späteren Zeit Eingang. Dieselbe findet ihre Erklärung darin, daß die Sitzreihen eine ungebrochene Kegelfläche der Cavea bilden mußten, denn wäre der folgende Rang unter dieser Linie gelegen gewesen, so hätte man von demselben nicht über die vor demselben Sitzenden gesehen und wäre der folgende über der Fläche des vorderen gelegen gewesen, so würde durch die höhere Bordmauer nicht nur ein der guten Akustik sehr schädlicher Schallreflektor hergestellt worden sein, sondern die Theater würden unnötigerweise eine für das gute Sehen nachteilige größere Höhe erreicht haben.

Der über dem äußeren Vomitorium in den römischen Theatern errichtete gedeckte Portikus, welcher sich an das Szenengebäude anschließt und in Harmonie mit der zugehörigen Etage des Szenengebäudes steht,

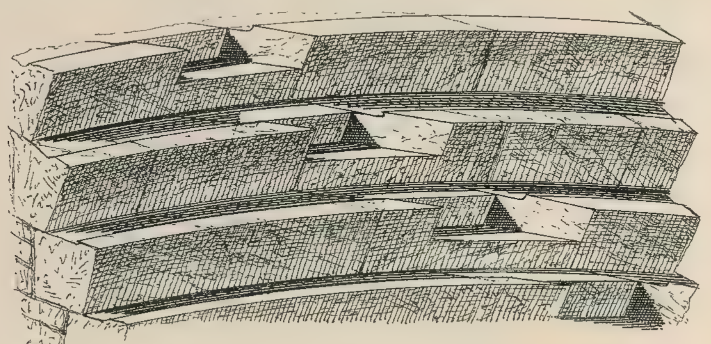


Fig. 29. Sitzstufen im Theater zu Taormina.

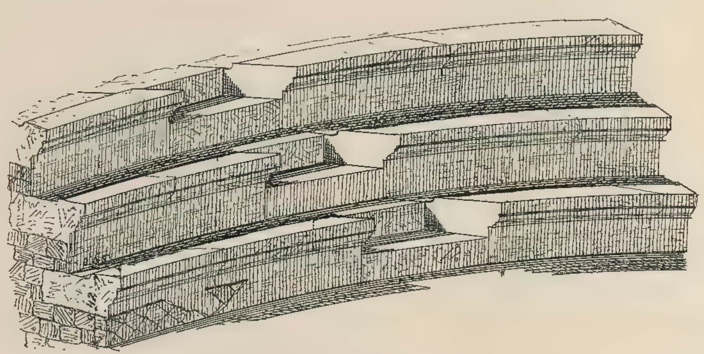


Fig. 30. Sitzstufen im Theater zu Pompeji.

bekrönt den mächtigen Raum. Auch in diesem Portikus, dem Zuschauerraum der Frauen und Sklaven, sind Sitzstufen angeordnet.

Die ganze Sitzstufenanlage war noch durch scalae geteilt, für deren Lage das Vitruv'sche Schema die aus den Ecken der eingeschriebenen Dreiecke gezogenen Radien angegeben hat. Während man dieselben von dem Umgange an der Orchestra bis zum ersten Diazoma im griechischen Theater erstieg, stieg man im römischen von der ersten Praecinctio zur Erreichung der Plätze gegen die Orchestra herab.

Diese Zuschauerräume der in den Ruinen uns erhaltenen Theater sind aus Stein erbaut, nach der Gunst der Örtlichkeit oder dem Reichtum der Bewohner ihrer Stätte von mehr oder weniger kostbarem Materiale, viele aus Marmor, mit reichen Profilierungen, monolithen Säulen und plastischem Schmucke.

Der Luxus in der Ausstattung derselben stieg wohl in Rom auf die höchste Stufe.

Diese immensen Zuschauerräume wurden mit einem Velum überdeckt, das an den an der Fassade angebrachten Masten befestigt war, dasselbe wurde von Q. Catulus 78 v. Chr. eingeführt.

Bei dem großen Luxusbedürfnisse der Kaiserzeit wurde auch diese Einrichtung zu außerordentlicher Kostbarkeit gesteigert. Nero ließ einmal den ganzen Innenraum des Pompejus-Theaters vergolden, die Sonnendecke in Purpur färben und in deren Mitte sich selbst in kolossalem Maßstabe als Wagenlenker abbilden, umgeben von einer Aussaat goldener Sterne.

Für die Befestigung dieser Sonnenplachen dürften ähnliche Einrichtungen bestanden haben, wie sie uns an den Ruinen der Amphitheater überliefert sind und für welche Caristie eine Studie entwarf.

Diese Stabhölzer, das Dach der oberen Kolonnade, die Einrichtung des Szenengebäudes mit hölzernen Maschinen im Hyposcaenium, das Pulpitum, die Überdeckung desselben, so wie das Dach des Szenengebäudes, die Dekorationen und Geräte machen es erklärlich, daß selbst diese steinernen Theater Brandkatastrophen zum Opfer fallen konnten.

Außer den offenen Theatern hatte man in Rom auch gedeckte kleinere Theater, Odeen errichtet, welche für feineren Kunstgenuß, insbesondere für musikalische und rhetorische Leistungen bestimmt waren. Immerhin waren aber diese Odeen von so bedeutender Größe, daß man für ihre Überdeckung, bei dem primitiven Stande der hölzernen Stabkonstruktionen jener Zeit, eine zweifellose Darstellung nicht zu geben in der Lage ist.

Von der Vernichtung des römischen Weltreiches bis nach der Christianisierung Europas tritt eine vollständige Unterbrechung der Tradition ein, und das Theater beginnt nach vielhundertjähriger Pause mit ähnlichen primitiven Äußerungen des dramatischen Spiels wie bei den Alten, um bis ins Mittelalter hinein darin stecken zu bleiben.

Der Zuschauerraum des Theaters der Renaissancezeit.

DER Zuschauerraum des mittelalterlichen Theaters, der zu einer monumentalen Konstruktion sich niemals entwickelt hat, war im besten Falle aus hölzernen Tribünen gebildet oder von den offenen Lauben eines Gasthofes, wenn er nicht gar bloß aus dem offenen Marktplatze und den ihn umgebenden Häusern bestand.

Von dem Zuschauerraume eines Theaters wird man daher erst vom Beginne der Renaissance in Italien reden können. Bei den Theatern der Akademien war er der römischen Cavea nachgebildet, von welchen uns in dem Teatro olympico zu Vicenza ein gutes Beispiel erhalten ist (Fig. 31).

Der Saal des Teatro olympico trägt ganz den Charakter der Kunst der Renaissance, welche in einer vollkommen freien Ausbildung des antiken Baugedankens unter Verwendung überlieferter Detailformen ganz neue, eigentümliche Werke hervorbringt.

Die Regeln Vitruvs für das römische Theater waren Palladio als Olympier gewiß bekannt, allein nach diesen Regeln war auf dem ihm zur Verfügung stehenden Terrain ein Theater nicht auszuführen, ihre buchstäbliche Anwendung würde im besten Falle eine ungenaue Kopie eines römischen Theaters ergeben haben, so hat denn der große Vicentiner aus dem Geiste des antiken Theaters heraus ein Werk ersonnen, das, wenngleich von anderen ausgeführt, uns trotz der vielen fremden Zutaten heute noch in seiner anmutigen Erscheinung entzückt.

Wenn man die Cavea des römischen Theaters betrachtet, so sieht man, daß durch die beiden Eingänge zur Orchestra von den Sitzreihen ein gut Teil beiderseits abgeschnitten wird und sonach für die vorderen Sitzreihen nur ein Segmentbogen übrig bleibt. Wenn nun diese seitlichen Zugänge zur Orchestra fortfielen oder mindestens sehr eingeengt wurden, so verwandelte sich die Orchestra zu einem Kreisabschnitte. Diesen letzteren Umstand benützte Palladio für die Bildung eines Zuschauerraumes, nur bog er die Sitzreihen gegen die Proszeniumswand am Ende senkrecht ab.

Derzeit betritt man den Raum als Besucher von der Szene aus, vor welcher sich die anscheinend elliptische Cavea ausbreitet.

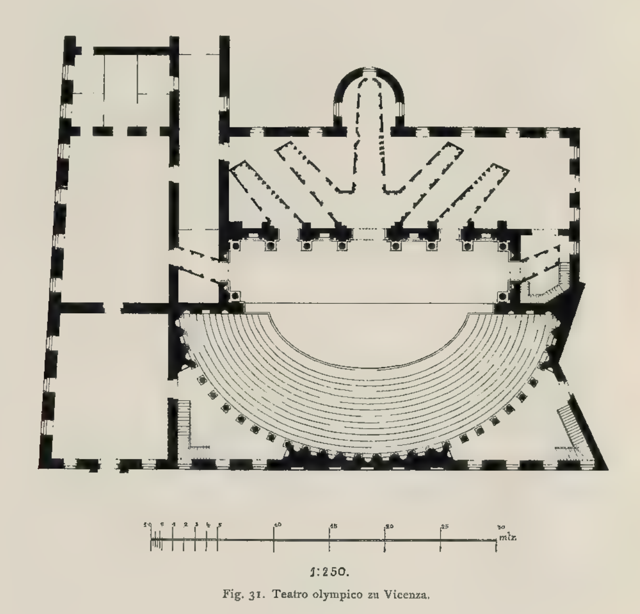
Trotz der stark differierenden Abmessungen der Achsen macht sie, von der Mitte des Pulpitum aus betrachtet, den Eindruck einer halbkreisförmigen Sitzstufenanlage, hinter welcher 28 korinthische Säulen aufgestellt sind, die ein Kranzgesims tragen, welches eine Balustrade bekrönt, auf deren mit den Säulen korrespondierenden Postamenten Statuen aufgestellt sind. Die drei ersten Interkolumnien rechts und links, welche sich an die Versurae procurrentes anschließen, werden durch Halbsäulen gebildet; an denselben wechseln

gerade mit halbrunden Nischen, in welche Figuren gestellt sind, ab. Gegenüber der Szene sind neun Interkolumnien ebenfalls mit solchen Nischen versehen, während zwischen den ersten und den mittleren Halbsäulen je sechs freistehende Säulen eingereiht sind. Hinter diesen Kolonnaden, welche schräg vor den Ecken des Saales stehen, liegen die Aufgangstreppen zur Cavea. Diese Kolonnaden, durch welche das Tageslicht in den Raum flutet, verdecken den Anblick der Fenster der äußeren Saalwände.

An den Frontwänden der Versurae procurrentes ist diese Saalarchitektur teilweise in Relief fortgesetzt.

Den Raum überdeckt ein ebener Plafond, welcher in der Form eines Velum gemalt ist. Diese Form stammt aus dem Jahre 1828, während der Plafond im XVI. Jahrhundert eine andere Gestalt und Ausführung hatte.*)

Der Saal hat eine größte Breitenausdehnung von rot. 34·00 *m* und eine Tiefe von 19·50 *m* inclusive Pulpitum und eine Höhe vom Fußboden der Orchestra von rot. 15·00 *m*.



1:250.

Fig. 31. Teatro olympico zu Vicenza.

Der ganze Einbau des Saales ist aus Holz hergestellt und die Säulen etc. mit Stuck überzogen und grau in grau abgetönt.

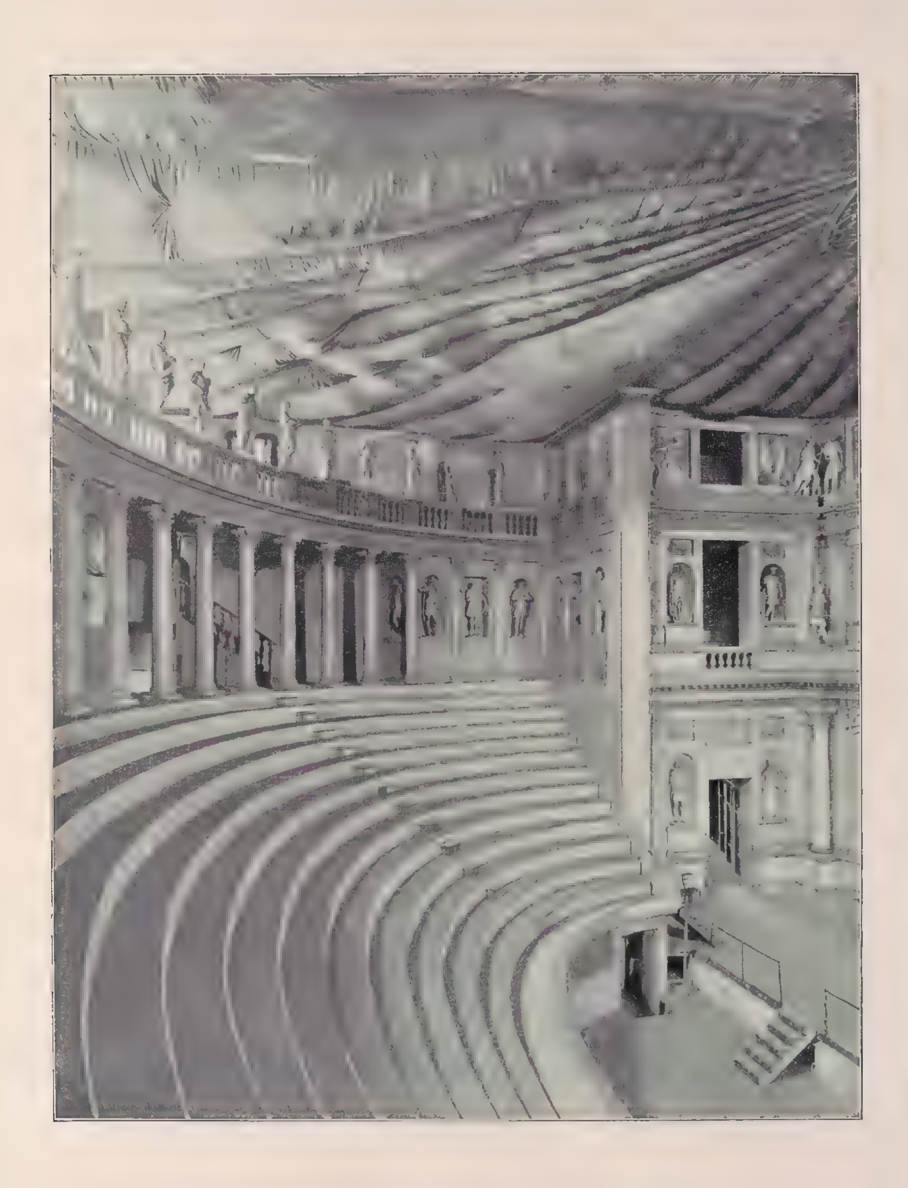
Palladio hatte früher schon ein hölzernes Theater mit einem amphitheatralischen Zuschauerraum in Venedig ausgeführt.

Nach dem Theatro olympico wurde 1588 für den Herzog von Gonzaga zu Mantua von Scamozzi ein gleiches in größeren Dimensionen samt den famosen „Perspektiven" erbaut.

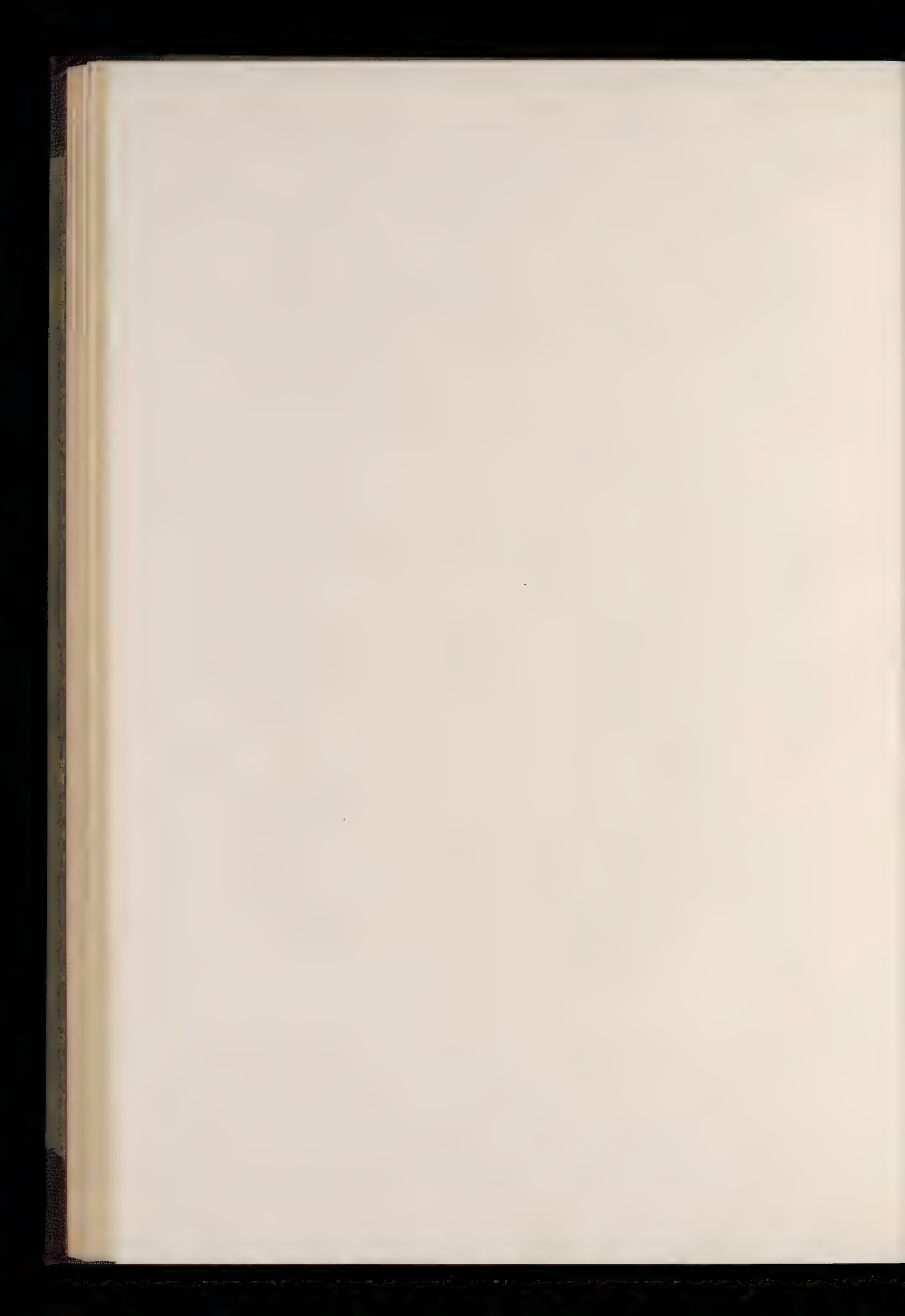
Als die theatralischen Aufführungen an den Fürstenhöfen bald die Notwendigkeit von Einrichtungen für die Zuschauer in den Sälen, in welchen gespielt wurde, erkennen ließen, wurde hiefür eine Gradina im rückwärtigen Teile desselben zuerst in geraden nach rückwärts ansteigenden Sitzstufen ausgeführt, zu denen bald seitliche an den Saalwänden hinzutraten.

Diese seitlichen Stufenanlagen schlossen sich im rechten Winkel an die ersteren an. Während zuerst nur wenige seitliche Stufen hinzugekommen waren, machte man später die die drei Saalwände umgebenden Stufen in gleicher Zahl.

*) Il Teatro olympico von Antonio Magrini, Padova 1847.



VICENZA. TEATRO OLYMPICO N. PALLADIO.



Die Ecken derselben wurden später polygonal abgestumpft und endlich durch Rundung derselben die U-Form der Gradina hergestellt. Das vornehmste Beispiel für eine solche Anlage ist der Zuschauerraum des Gran teatro Farnese zu Parma.

Daselbst befand sich im Palaste vordem ein unter dem Herzog Rannuccio II. von Steffano Lolli erbautes offenes, sehr bizzares Theater, dessen Zuschauerraum 2000 Personen faßte. Dasselbe entsprach aber bald der Prachtliebe der Herzoge nicht mehr und so erhielt Giambattista Aleotti, welcher von einigen als Schüler Palladio's genannt wird, wahrscheinlich aber dessen Gehilfe bei dem Bau des Palazzo della Ragione in Vicenza gewesen war, den Auftrag, ein neues, schöneres, größeres Theater zu erbauen. Er benützte dazu den Quertrakt des gegen die Stadt offenen Hofes della Pilotta, in dem er in dem ersten Stockwerke einen großen Saal herstellte, welcher in seiner größeren Hälfte von dem Zuschauerraume eingenommen, die kleinere Hälfte für die Bühne und Teile des anstoßenden Quertraktes für die Hinterbühne in Anspruch genommen ward.

Die ganze Länge des Zuschauerraumes ist 47·50 *m*, die Tiefe von Bühne und Hinterbühne 39·25 *m*, die Breite des Saales 31·50 *m* und seine Höhe 22·15 *m*.

Der Einbau des Zuschauerraumes und des Prosceniums ist ganz aus Holz hergestellt, teilweise stukkiert und durchaus bemalt.

Die Sitzstufenanlage ist amphitheatralisch, an den Langseiten parallel und an der Stirnseite halbkreisförmig, zur U-Form verbunden.

Diese Sitzstufenanlage, welche 2·18 *m* über dem Fußboden beginnt und bis zu 8·63 *m* ansteigt, ist mit einem Hintergrunde von zwei übereinandergestellten Kolonnaden, deren Architekturmotiv Aleotti der Fassade des Palazzo della Ragione zu Vicenza entlehnt hat, umgeben.

An den Langseiten sind diese Kolonnaden nur en relief ausgeführt und Fenster angebracht, welche den Saal erleuchten; an der Schmalseite bilden sie vollkommen halbkreisförmige Loggien, welche die Stirnwand des Saales tangieren.

Auch in diesen Loggien sind vier Sitzstufen für Zuschauer angeordnet. In die untere Loggia, die Fürstengallerie, gelangte man aus dem Innern des Palastes außer von der Platea im ersten Stockwerke auch im zweiten Stockwerke durch ein Portal, welches für die Fürstlichkeiten und Hofleute reserviert war.

In den toten Ecken des Saales hinter den Loggien lagen rechts und links die Aufgangsstiegen für andere geladene Gäste, welche von außen oder dem ersten Stockwerke des Palastes kommend im ersten und zweiten Logenrange Platz fanden.

Es sind siebzehn Bogenstellungen in jeder Reihe vorhanden, die am Ende an den Langwänden durch eine Travè aus Säule und Eckpilaster, zwischen welchen eine Nische mit einer Figur in jedem Range gebildet ist, abschließen.

Durch die halbrund angeordneten Loggien der Schmalseite blickt man hindurch auf die al fresco gemalten Saalwände.

Während die Säulenordnung in dem ersten Range die toskanische Ordnung ist, ist die des zweiten Ranges die jonische, genau wie zu Vicenza.

Zwischen den Säulenstellungen befinden sich keine Brüstungen, die zweite Logenreihe ist ringsum mit einer Balustrade bekrönt, auf deren Postamenten Statuen aufgestellt sind. In den Zwickelfeldern der Archivolten sind Medaillons mit Köpfen in Relief oder Trophäen antiken Charakters angebracht. Ebenso in den Metopen des Frieses. In der Mitte der Rundung befindet sich im Parterre ein mächtiger Eingang, neben welchem rechts und links Treppenaufgänge zu den Sitzstufen angeordnet sind. Die Treppen, sowie die ganze Sitzstufenanlage ist mit einer Balustrade eingefaßt. Auf den Postamenten der Treppenbalustrade sind je drei Figuren aufgestellt.

Zu den Sitzstufen an den Längsseiten des Saales sind von Innen noch je zwei Zugänge, ähnlich den Vomitorienmündungen bei antiken Theatern, angeordnet und mit Balustraden umgeben, neben welchen schmale Stufenläufe angeordnet sind, die bis zur letzten Sitzstufenreihe führen.

In den Saal und auf die Gradinata gelangt man vom ersten Stocke aus, von dem zwischen der Prachttreppe und dem Saale gelegenen großen Vestibule.

An der Rückwand des Saales, welche die Hauptwand des Vestibules ist, ist eine mächtige Triumphalpforte angeordnet, an welche sich ein kleines Vestibule anschließt, das schon im Saale liegt.

Dasselbe befindet sich unter der Fürstengalerie und hat gegen den Saal ein weites Eingangstor.

Rechts und links von diesem kleinen Vestibule führen Türen zu den in den toten Ecken des Saales angeordneten Logentreppen für geladene Zuschauer, welche nicht dem Hofstaate angehörten.

Rechts und links von dem Haupteingange ist die Gradinata durch radiale Stufenläufe unterteilt.

Die Gradina endet 8·00 *m* vor den Versurae procurrentes, die Entfernung derselben bis zur Prosceniumsöffnung mißt 15·50 *m*.

Die Platea wurde für szenische Spiele benützt und ist als eine Reminiszenz an die antike Orchestra anzusehen.

Zwischen dem Ende der Gradina und den Versurae-Risaliten an den Langwänden sind mächtige Portale angebracht, durch welche man linksseitig in das von Lolli früher erbaute Palasttheater gelangte, von dem heute nichts mehr besteht, und rechtsseitig durch ein mächtiges Fenster nach dem stadtseitig gelegenen offenen Hofe della Pilotta sieht.

Die auf hohen Piedestalen stehenden jonischen Halbsäulen dieser Portale tragen ein gerades Gebälke, das von einer Balustrade bekrönt ist. Hinter dieser Balustrade ist ein breites Postament mit einer Reiterstatue, links jene von Herzog Alessandro Farnese, rechts jene des Herzogs Octavio Farnese in antiker Gewandung, von Marco Lucca Redi in Stucco ausgeführt. Auf den Postamenten der Balustrade über den Säulen sind allegorische Figuren aufgestellt, von denen die bei Octavio die „Freigebigkeit" und die „Unerschrockenheit" und bei Alessandro der „Sieg" und die „Kriegslist" vorstellen.

Die Prosceniumsarchitektur, welche mit der übrigen des Saales keine direkte Verbindung besitzt, zeigt auf doppeltem Basamente in der Mitte eine rückspringende Wand, welche mit korinthischen Säulen kolossaler Ordnung und zwei Reihen Nischen mit Statuen geschmückt ist.

In der rückspringenden Wand von 24 *m* Breite befindet sich die eigentliche Prosceniumsöffnung, welche allseitig geradlinig begrenzt ist. An dem geraden Architrave, welcher dieselbe überdeckt, ist ein plastischer, reich dekorierter schmaler Harlequin aufgehängt.

Vor diesem Proscenium befand sich eine in einem elliptischen Bogen auf dem Parterrefußboden aufgestellte Balustrade, hinter welcher sich das geteilte Orchester rechts und links befand, um den Blick auf die Szene vollkommen frei zu lassen.

Die ganze Architektur des Saales sowie die Wände waren vollständig bemalt, die Säulen in einer Imitation von Porphyr, die Ornamente meist in Bronzefarbe mit aufgesetzten Goldlichtern, sowie auch zahlreiche feinere Architekturglieder vergoldet waren.

Hinter den Reiterstandbildern war eine reiche perspektivische Malerei, welche dieselben wie in einer Säulenexedra erscheinen ließ.

Der Plafond, welcher von den in perspektivischen Malereien besonders berühmten Bologneser Künstlern Leonello Spada und Girolamo Curti gemalt wurde, zeigte als Übergang von der Architektur des Saales zu dem freien Mittelfelde eine mit der Logenarchitektur korrespondierende Loggia korinthischer Ordnung, die hinter der plastischen Loggienarchitektur etwas zurückstand.

In den Öffnungen derselben waren zahlreiche Zuschauer gemalt, die hinter der plastischen Balustrade des zweiten Logenranges zu stehen scheinen und über dieselbe nach dem Proscenium oder in den Saal blickend dargestellt waren.

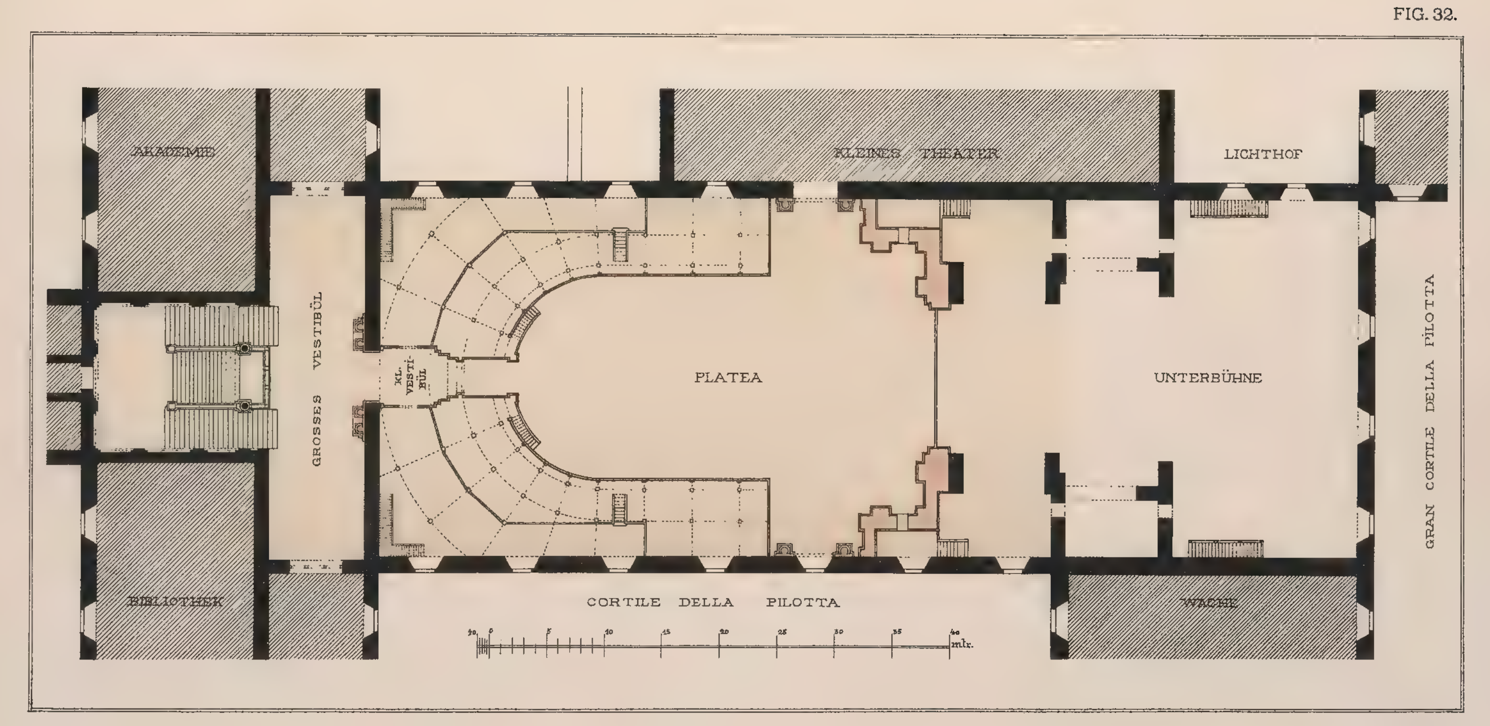
Auf der diese gemalte Loggia bekrönenden Balustrade waren auf den Postamenten verschiedene Götterstatuen in Bronzefarbe gemalt zu sehen. Der blaue Himmel war mit unzähligen fliegenden Figuren, welche verschiedene Instrumente, Kränze, Palmzweige schwangen, sowie mit Vögeln, Faun- und Göttergestalten erfüllt. In der Mitte befand sich Jupiter auf dem Adler ruhend und die ihn umschwebenden Gestalten nach der Szene weisend. In diesem Zuschauerraume war in Wahrheit eine so glänzende Vereinigung von Architektur, Plastik und Malerei vorhanden, wie sie kaum jemals wieder hervorgebracht worden ist.

Es ist nicht zu verwundern, daß der Anblick dieses Theatersaales bei Laien und Künstlern geradezu begeisternd wirkte, und daß seine Erscheinung als Offenbarung auftrat, wie ein Theatersaal gemacht werden müsse. Was am meisten gefiel, das waren die Logen, und diesen Effekt wollte man bei jedem neuen noch so unbedeutenden Theater erzielen. Das Logenhaus bürgerte sich darauf allgemein ein und die „Gradina", das davor liegende Amphitheater verschwand.

Dieses Theater ist heute in einem so traurigen Zustande, daß an eine Restauration wohl kaum gedacht werden kann. Nach dem Einsturze des Plafonds blieb der Raum dem Wüten des Wetters preisgegeben. Die herrliche Malerei verging im nassen Schutte, und nichts wurde daraus gerettet, als ein Stück, etwa einen

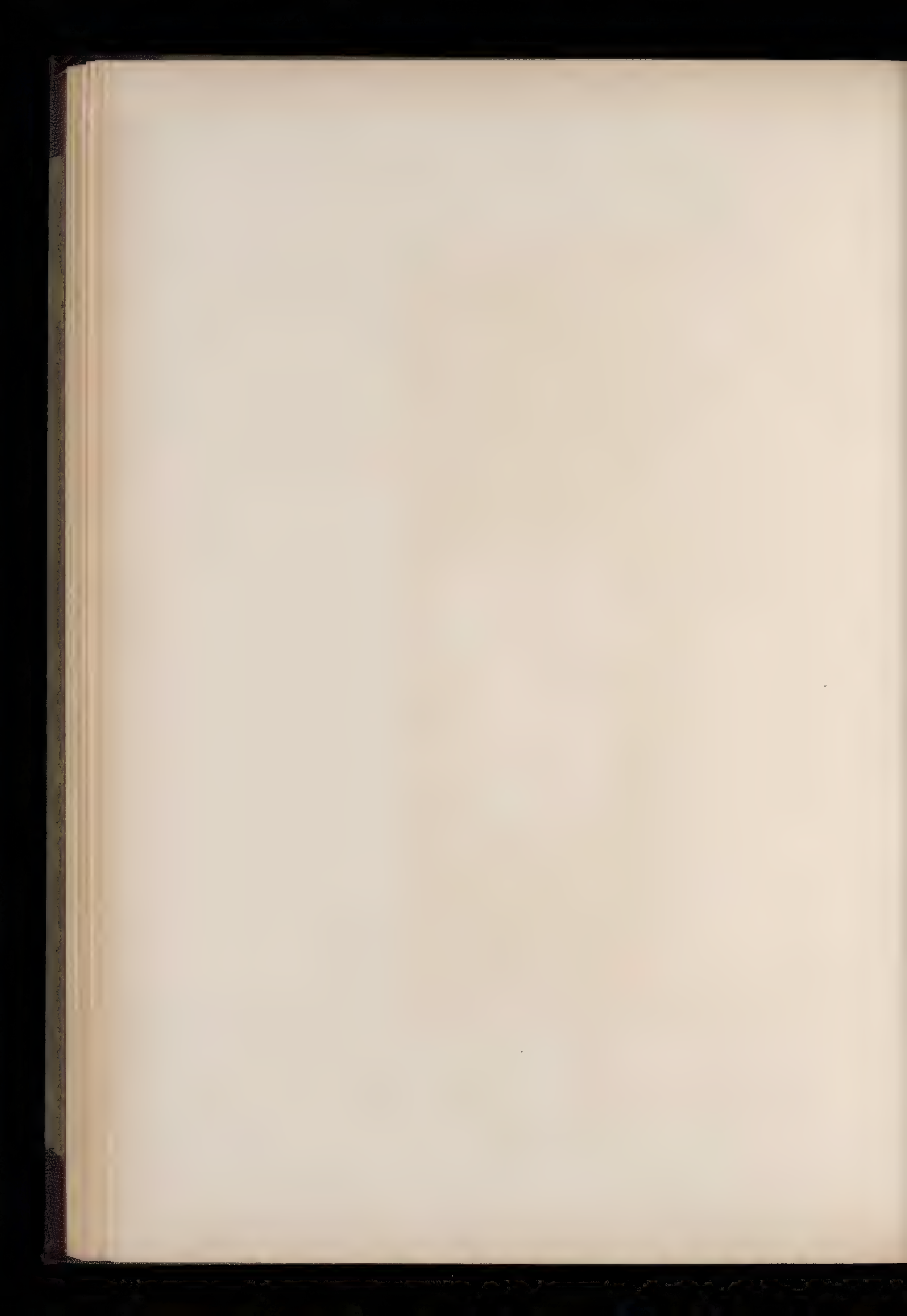
PLATEA.

FIG. 32.



A. STREIT.

AUS DER K. K. HOF- UND STAATSDRUCKEREI.



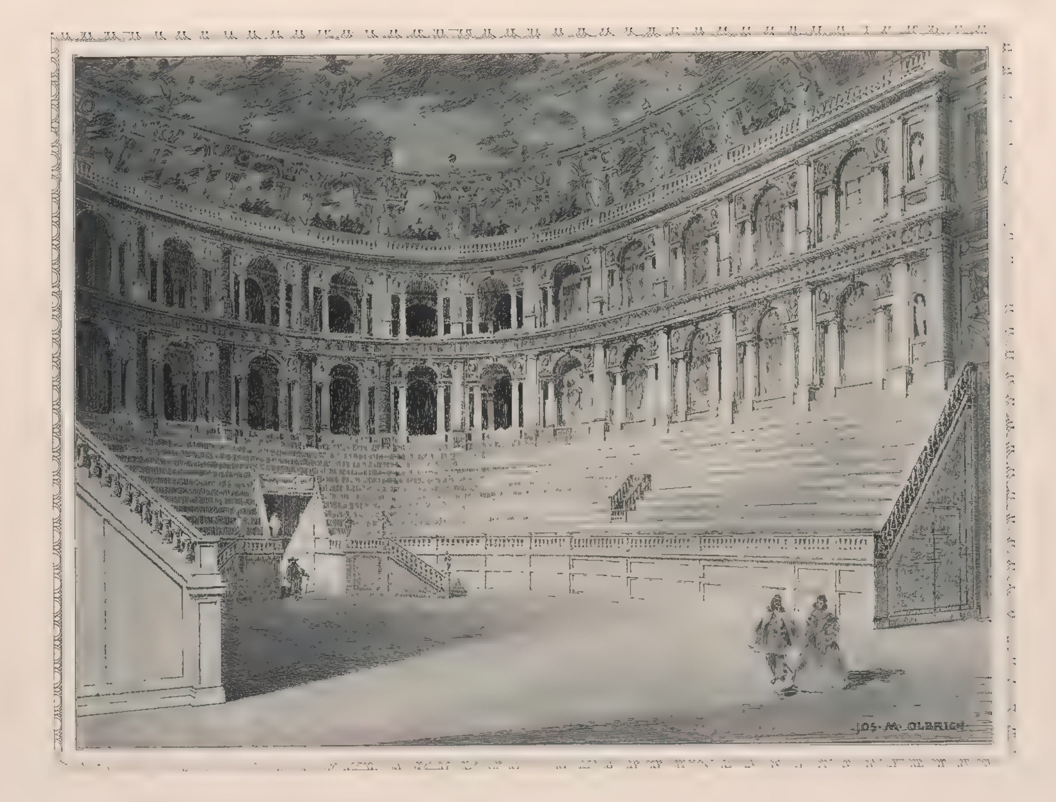
LOGGIA UND GRADINATA.

FIG. 33.

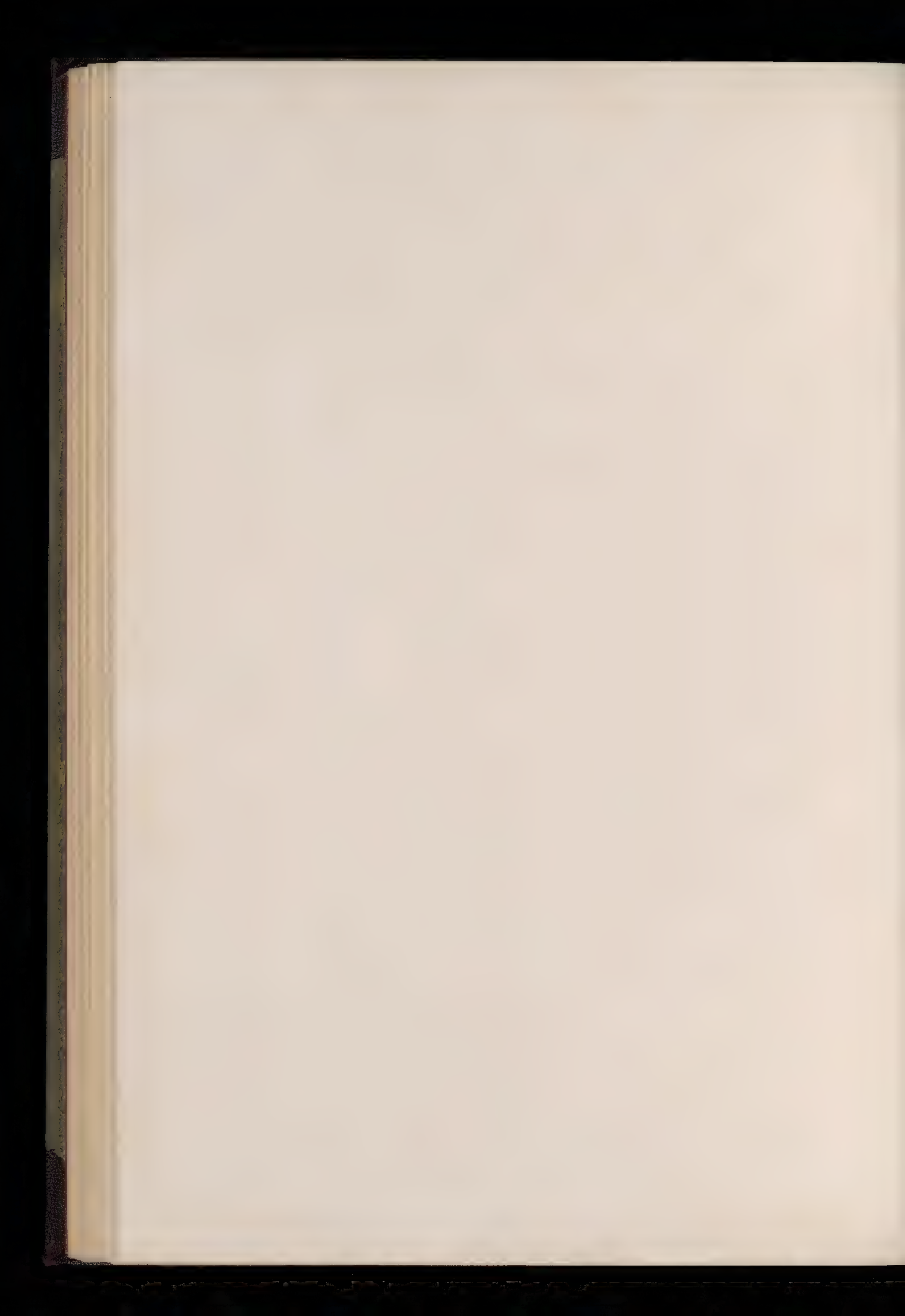
A. STREIT.

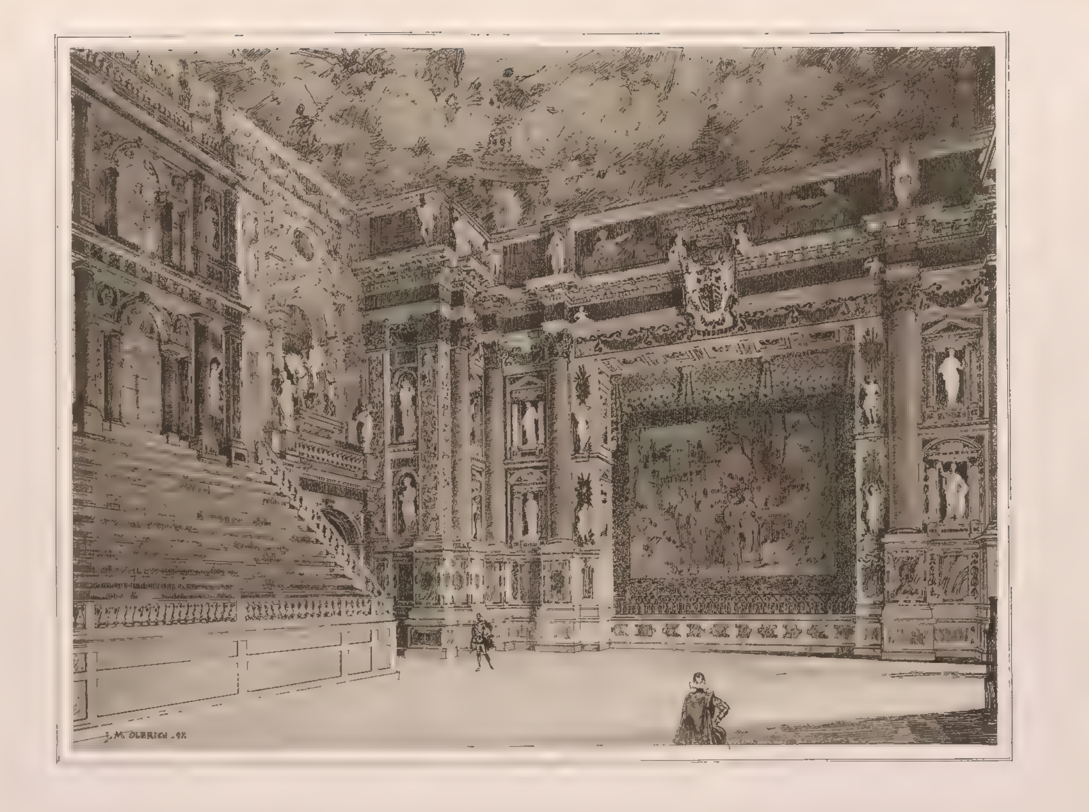
AUS DER K. K. HOF- UND STAATSDRUCKEREI.





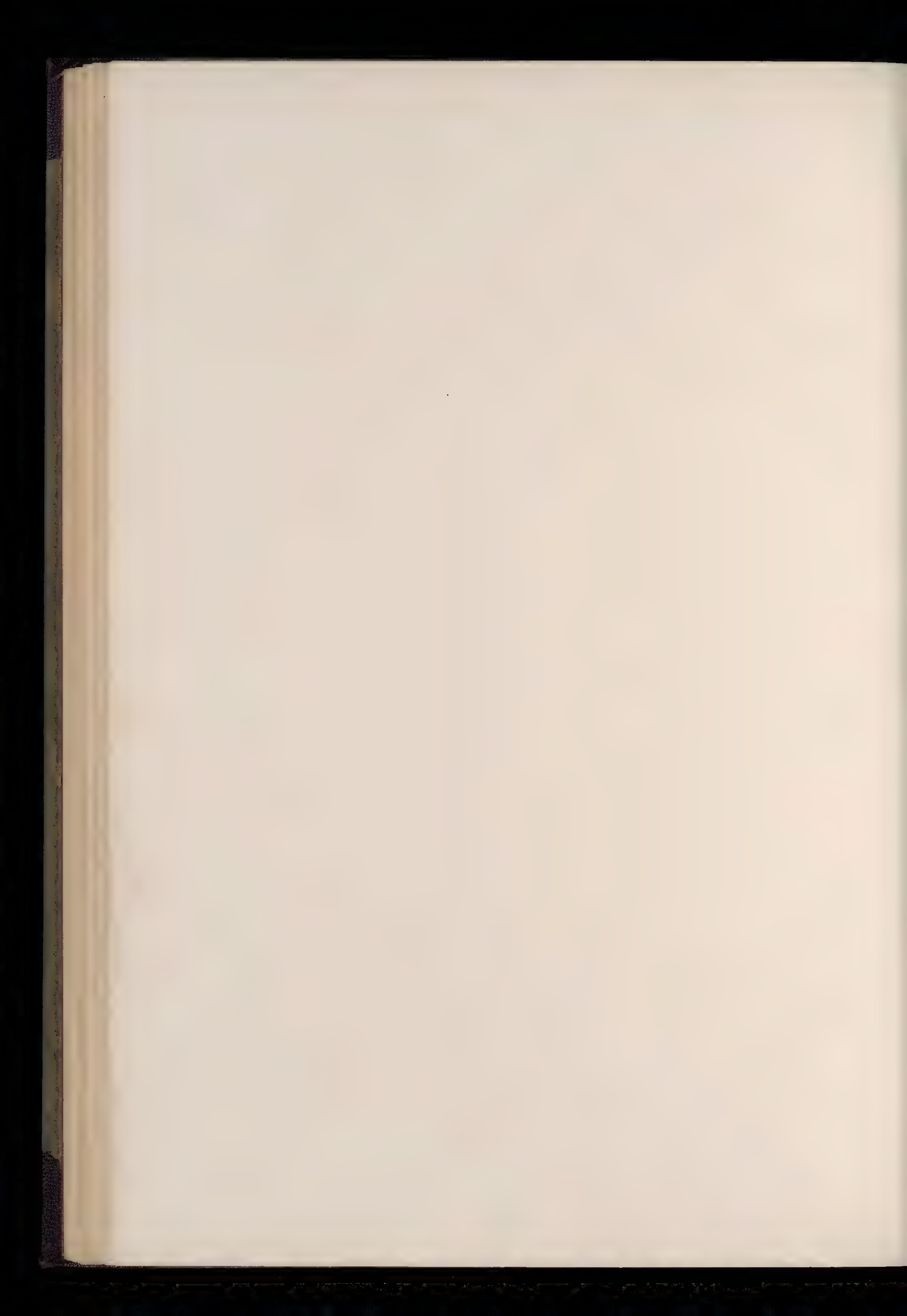
GRAN TEATRO FARNESE ZU PARMA.
(ZUSCHAUERRAUM.)





GRAN TEATRO FARNESE ZU PARMA.

(PROSCENIUM.)



Quadratmeter groß, auf dem sich ein schwebender Putto befindet, das aber Zeugnis ablegt von dem großen Werte, den jenes riesige Plafondgemälde hatte.

Die Gradina, die Brüstungsfelder, alles zeigt die Spuren vielfacher Berieselung und Zerstörung durch Wasser, und wenn auch das innere Konstruktionsgehölz sich noch in einem besseren Zustande befindet, so würde eine Restaurierung zu einer vollständigen Erneuerung führen müssen, für welche das heutige Parma weder die Mittel noch die Zuschauer für dieses Theater aufbringen kann.

Und so liegt ein Riese gebrochen und tot vor uns, dem die Epigonen nacheiferten, dessen herrliches Wesen sie aber verkannten und nur dessen der menschlichen Eitelkeit zugeneigte Eigenschaften sie bis ins Lächerliche übertrieben.

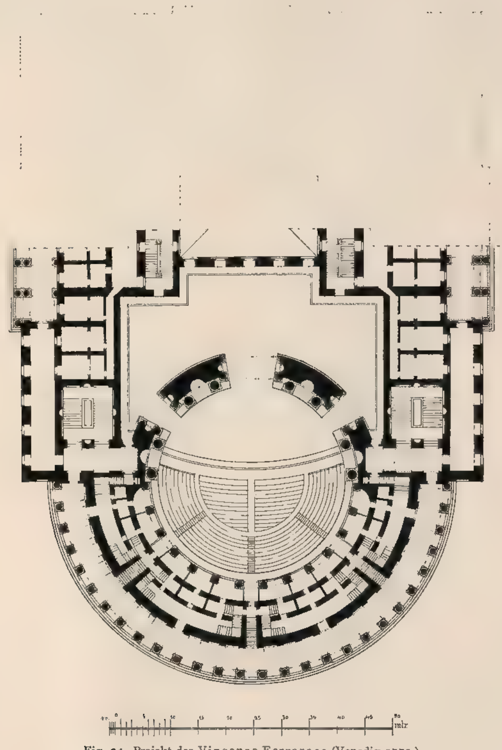


Fig. 34. Projekt des Vincenzo Ferrarese (Venedig 1771.)

Neben den Theatern an den Fürstenhöfen bestanden auch solche, welche von Städten oder einzelnen Privaten errichtet wurden. An diesen setzten sich auch die professionellen Spieler fest. Durch die professionelle Ausübung der dramatischen Spiele und ihre Verlegung in geschlossene Räume bei künstlicher Beleuchtung kam die Anordnung der rings um die Wände laufenden Galerien auch aus ökonomischen Gründen in größere Aufnahme, und durch das glänzende Beispiel, in welcher Art solche Galerien gebildet werden konnten, machte sich die Anwendung der Logen und die durch sie begünstigte Übereinanderschachtelung der Zuschauer überall breit und wurde zum Grundsatze für den Bau des Zuschauerraumes erhoben.

In den ersten Logentheatern wurden im Parterreraume noch einige Sitzstufenreihen angebracht, später aber aufgelassen. Dafür wurde eine Gradinata in dem obersten Range eingeführt, die Vorläuferin der späteren amphitheatralischen Erweiterungen der obersten Ränge unserer modernen Theater.

Die aus der Einbauung von Logenrängen im Saale von rechteckiger Grundform sich ergebenden Übelstände für gutes Sehen suchte man durch Umbildung dieser Grundform zu beseitigen, indem man die Schenkel der U-Form erweiterte. Ganz besonders war man aber darauf bedacht, eine Raumform zu finden, an deren Umfange man an jeder beliebigen Stelle gleich gut höre. Nach dem von Peri 1600 geschaffenen Singspiele trat Monteverde 1604 mit einem „dramma in musica" auf, womit die Oper geboren erscheint. In Venedig, wo Monteverde wirkte, ward auch 1630 das erste Opern- respektive Logenhaus erbaut. Allein im Punkte der Akustik war dasselbe unbefriedigend, wie alle anderen nach dieser unglückseligen Einrichtung erbauten Theater.

Diese Übelstände, welche bei allen Theaterbesuchern in steter Diskussion standen, veranlaßten die Mathematiker und Gelehrten zu tiefsinnigen Untersuchungen und diesen mußten sich auch die theaterbauenden Architekten unterordnen. Jedes Resultat solcher Untersuchungen fand in der Folge Ausdruck in einer Raumbildung, so in der Form des offenen U, in der Form der abgestutzten Ellipse, in der Hufeisenform, in der Glocken- oder Lyraform. Dabei war aber die Zahl der Logenränge von drei bis auf sechs

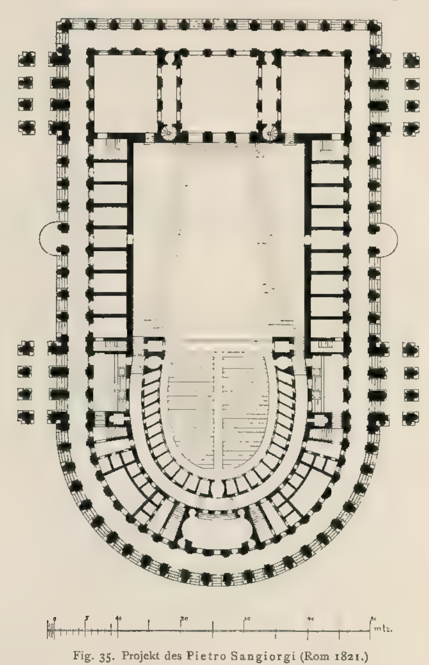


Fig. 35. Projekt des Pietro Sangiorgi (Rom 1821.)

gestiegen und jede vernünftige Architekturform an diesen Logenrängen zu Schanden gemacht und diese einzig auf die fürstliche Loge und die Prosceniumsöffnung beschränkt.

Saghezzi versuchte auch noch diese Logenränge übereinander abzutreppen oder jeden oberen über den unteren zurückzusetzen, ihm folgte darin Bibiena.

Giacomo Torelli erbaute 1670 das Theater zu Fano, das eine besondere Berühmtheit erlangte; dasselbe hatte fünf Logenränge, dessen letzter amphitheatralisch ausgebildet war. Die Seiten des Prosceniums waren durch je zwei Pilaster gebildet, zwischen welchen in Nischen, die eine Umrahmung mit kleinen Pilastern, Gebälk und Spitzgiebeln hatten, die Statuen der Pallas und der Minerva aufgestellt waren.

Bei diesem Theater sollen die Ränge zum ersten Male in einzelne Logenkammern abgeteilt worden sein, da bisher die Logenränge durchlaufende Sitzreihen hatten, wie dies ja in dem Original zu Parma ebenfalls vorkam.

Francesco Galli-Bibiena erbaute das Theater zu Verona ebenfalls mit fünf Logenreihen, geteiltem Orchester und den Eingängen an den Seiten. Carlo Fontana erbaute in Rom 1675 das Teatro Tordinona, auch Apollo-Theater genannt. Es hat sechs Logenränge und zeigt die erste Anwendung der abgestumpften

Elſipse, das Ovoïd. Als die Vorteile dieser Grundform anerkannt wurden, gingen die Architekten daran, sie anzuwenden und zu vervollkommnen.

Als einen ernsten Fortschritt in dieser Richtung betrachtete man das Argentina-Theater zu Rom vom Architekten Marchese Girolamo Teodoli erbaut. Die Grundform des Saales ist wie die griechische Orchestra nach Vitruv aus einem Halbkreise und zwei Kreisbogenstücken gebildet, welche mit dem Durchmesser des Halbkreises beschrieben an seine Endpunkte anschließen. Sie nannte man die Hufeisenform und glaubte, daß in ihr die gute Akustik des antiken Theaters gelegen war.

Der Zuschauerraum hat sechs Logenränge. Der Einbau war bei allen diesen Theatern von Holz.

Die im Argentina-Theater hergestellte Form des Saales in Grundriß und Aufbau blieb nun lange Zeit das Modell für viele andere Theater Italiens.

In dem im Jahre 1737 in Neapel nach den Plänen des D. Giov. Metrano erbauten San Carlo-Theater ist der Zuschauerraum in Hufeisenform mit sechs Logenrängen ausgeführt. Bemerkenswert ist gegenüber der Szene die königliche Loge, welche mit den mächtigen, vergoldeten Palmenzweigen das einzige interessante dekorative Motiv in der öden Einförmigkeit der Logenreihen darbietet.

Im Jahre 1740 wurde von Conte Benedetto Alfieri, Architekten und königlichem Kammerherrn, das Teatro reale in Turin in einem Flügel des Palastes erbaut.

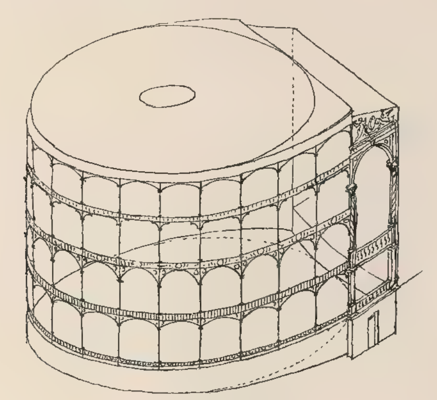


Fig. 36. System des italienischen Logenhauses.

Auch dieser Zuschauerraum weist sechs Logenränge auf. Die königliche Loge, welche die Breite von fünf Logen des zweiten Ranges einnimmt und deren Baldachin drei Logen des dritten Ranges verdeckt, ist besonders prächtig.

Die Prosceniumsöffnung wird durch zwei Paare korinthischer Säulen gebildet, zwischen welchen je zwei übereinanderliegende Logen für die Akteure eingeschaltet sind.

Ein reicher Fronton krönt die Öffnung, richtiger als schön.

Im Jahre 1763 tritt Antonio-Galli Bibiena, der Sohn des Fernando Bibiena, mit einem großen Theater in Bologna auf den Plan. Der Zuschauerraum ist nach der inneren Linie des Vertikalschnittes einer Glocke gebildet und hat fünf Logenränge mit je 25 Logen. Schon seinerzeit wurde diese Form als unglücklich in Bezug auf gutes Sehen und Hören erkannt und die Architektur als barbarisch bezeichnet.

Zur größten Vollendung gelangte vermeintlich die Ausbildung der akustischen Kurve in der elliptischen Grundform des Teatro de la Scala in Mailand, von Piero Marini 1776 erbaut. Dieses größte Theater Europa's hat wohl auch den langweiligsten Zuschauerraum, welcher mit sieben Logenrängen übereinander und seinen zweihundert und siebzig Logenöffnungen den Typus des italienischen Theaters bis auf die neueste Zeit festlegte; den Typus eines flach überdeckten runden Hofes, aus dessen Umfassungsmauer aus zahllosen Öffnungen die Zuschauer blicken. (Fig. 36.)

Noch vor der Erbauung des Scala-Theaters zu Mailand war Milizia mit dem Projekte des Vincenzo Ferrarese (Fig. 34) aufgetreten, aber ohne Erfolg. Hätte man den Zuschauerraum aufgenommen, so stand dem wieder eine offene Bühne gegenüber, welcher die bereits hochentwickelte

Kulissenbühne bloß angehängt war; die Lösung aber, welche damals alle Welt beschäftigte, die geheimnisvolle akustische Kurve aufzufinden, die war auch in diesem Zuschauerraume nicht gefunden.

Das 45 Jahre nach der Erbauung des Scala-Theaters von San Giorgi veröffentlichte Projekt (Fig. 35) für ein Theater an der Via del Corso in Rom hält den mit dem Scala-Theater vollendeten italienischen Typus fest und weist nur in Bezug auf den Aufbau einen Fortschritt auf. Mit dem früheren Projekte verglichen, erscheint auch dieser von mehr äußerlicher Natur.

In Frankreich trachteten die Veranstalter der Passionsspiele schon frühzeitig nach der Erlangung von Privilegien, welche die damit ausgestatteten Bruderschaften nicht nur berechtigten, von Stadt zu Stadt zu ziehen, sondern sich auch seßhaft zu machen. Durch ein Patent Charles VI. (1402) kam die Confrèrie de la Passion de notre Seigneur dazu, in dem großen Saale des Trinité-Hospitales zu Paris ein ständiges Theater einzurichten. Es wird dies als das erste in Frankreich betrachtet, allein es führt noch ganz eine parasitische Existenz.

Es dauerte fast 150 Jahre, bis man für die dramatischen Spiele ein eigenes Gebäude errichtete. Als solches führt A. Gosset das im Jahre 1548 von der früher erwähnten Confrèrie errichtete ständige Theater in der Rue Mauconseil an, das an Stelle einer Dependenz des Hotel de Bourgogne errichtet ward und danach den Namen Theater de l'Hotel de Bourgogne erhielt.

Der Zuschauerraum war rectangulär an drei Seiten mit ein oder zwei Rängen versehen und an der vierten befand sich noch die Mysterienbühne.

Im Jahre 1574 entstand ein zweites Theater in einer Dependenz des Hotel Petit Bourbon mit gleichem Namen.

In diesem Theater gab es schon ein Parterre und eine ansteigende Sitzstufenanlage, welche von einem Logenrange umgeben war.

Außer den jungen Herren, welche eigene Possenspiele veranstalteten, fand sich bald eine Vereinigung von Advokaten, welche der Confrèrie Konkurrenz machte, die „clercs de la Bazoche", welche die Moralitäten und später die Farcen einführten.

Die kleine Truppe der clercs de la Bazoche, welche im Hotel d'Argent ihre Farcen mit großem Erfolge aufführte, vereinigte sich mit der Confrèrie und erbaute 1634 einen eigenen Theatersaal.

Derselbe war aus Holz konstruiert, von rectangulärer Grundform, welche an drei Seiten von Pilasterstellungen, deren obere sich zu einem Logenrange öffnete, umgeben war und an dessen vierter Schmalseite sich die Szene befand.

Dieses Theater erhielt sich, wie früher erwähnt, unter mehrfachen Umgestaltungen bis in die zweite Hälfte des XVIII. Jahrhunderts.

Einen besser geformten und reicher ausgestatteten Zuschauerraum ließ Kardinal Richelieu durch den Architekten Lemercier 1640 im Palais Royal herstellen.

Auch dieser Raum war von rechteckiger Grundform. In demselben waren nach rückwärts ansteigend 27 Sitzreihen angebracht, deren Abschluß ein Arkaden-Portikus bildete,während an den Seiten offene, reich verzierte und vergoldete Balkons angebracht waren.

Die Szene ward durch einen Triumphbogen eingerahmt, welcher die sich perspektivisch verengende Szenenöffnung einschloß und so wahrscheinlich die erste Avant-scène bildete.

Wenn man bedenkt, daß 1628 schon das Gran Teatro Farnese zu Parma bestand und der Ruf seiner Pracht und Herrlichkeit die Welt erfüllte, während in Paris es der gewaltige französische Staatsmann zu nichts Bedeutenderem als zu diesem ärmlichen Theatre des Palais Royal brachte, so ist daraus mindestens die Rückständigkeit des französischen Theaters gegen das italienische zu ersehen.

Dieser Zuschauerraum erfuhr wiederholte Umgestaltungen; die bedeutendsten unter Molière, dem das Theater überlassen worden war. Man hatte die Vorteile, welche in Italien durch das Verlassen der strengen rectangulären Form für das gute Sehen von den Plätzen an den Langseiten erreicht wurden, erkannt und dieselben bei den Umänderungen dieses und anderer Theatersäle durch Einführung der U-Form und der offenen Logen zu gewinnen gesucht.

Die Form des offenen U wurde hergestellt, indem man entweder die Seiten gegen die Szene divergieren ließ, wenn man damit das Sehen von den Seitenplätzen verbessern wollte oder die Seiten von der Szene an zwar divergent führte, aber der Tiefe nach abkürzte, wenn man dadurch das Hören zu begünstigen vermeinte; aber weder das eine, noch das andere wurde damit in befriedigender Weise erreicht, vielmehr das Aussehen dieser Theatersäle zusehends verschlechtert.

Auf den Titel einer künstlerisch gebildeten Raumform hatten dieselben wohl keinen Anspruch.

Durch die Herrschaft der Franzosen in den eroberten Teilen Italiens waren dieselben unmittelbare Zeugen der Entwicklung des Theater daselbst, und auch nach ihrer Vertreibung aus der Lombardei blieb der Verkehr der politischen und Künstlerwelt zwischen den beiden Ländern ein sehr reger. Zunächst lag ihnen das so berühmt gewordene, prunkvolle „Teatro reale“ in Turin. Und wenn das Vorausgegangene keine Einwirkung gemacht hätte, dies allein war genügend, sie zu veranlassen, die spröden geraden, unkünstlerischen Formen der früheren Zuschauerräume abzustreifen und die runden anzunehmen.

Allein eine glatte Aufnahme der italienischen Formen fand dennoch nicht statt.

Der die französische Kunst kennzeichnende Zug nach formaler Vollendung und ihre Kraft, fremde Elemente zu assimilieren, führte sie zur Lösung der bisher formlosen Gestaltungen, der Wand, des Plafonds und des Prosceniums.

Den ersten bedeutenden Wurf in dieser Richtung machte Mr. Gabriel, Architekt des Königs Ludwig XV, mit dem Schloßtheater zu Versailles im Jahre 1753.

Gabriel hielt den Gedanken, daß der Zuschauerraum ein geschlossener Saal sei, fest und bildete ihn als den Versammlungsraum eines glänzenden Hofes für die Veranstaltung von szenischen Spielen und Opern bei Hoffestlichkeiten prunkvollst aus.

Die geradlinige Begrenzung der Seiten des offenen **U** bildete er in eine runde um und gestaltete sie architektonisch aus, damit sie ebenbürtig sich an die Prachtarchitektur des Prosceniums anschließe.

Das Proscenium ist von zwei Paaren korinthischer Säulen kolossaler Ordnung gebildet, die der Tiefe nach konvergent gestellt sind. Zunächst diesen vermitteln an flachen Risaliten der Saalwände Dreiviertelsäulen derselben Ordnung den Zusammenschluß dieser beiden Raumteile. Die in zwei Etagen geteilten Umfassungswände des Saales dekorierte er mit Blendarkaden aus Dreiviertelsäulen. Die zwei Reihen „Logen“ traten als offene Balkone vor die Blendarkaden. Im Fonde gegenüber der Szene ordnete er die königliche Loge an.

Die ornamentierten Brüstungen der Logen, deren reiche Vergoldung, die Spiegel an den Wänden und die opulente Beleuchtung erhöhten die Pracht des Raumes.

Der Plafond, welcher über einer Hohlkehle mit reich umrahmten Medaillons sich flach ausbreitet, zeigt noch keine Lösung der irregulären Grundform durch Teilung in architektonische, gegliederte Flächen.

Durch die Stellung der Prosceniumssäulenpaare nach der Tiefe wird hier eine Avant-scène gebildet, die gegen den Saal noch geradlinig begrenzt ist. Zwischen den schmalen Risaliten der Saalwände ist das Orchester angeordnet und das Parterre im rückwärtigen Teile als Amphitheater ausgebildet.

Wie früher schon sind auch diese Logen eigentlich Buchten, Zellen mit niederen Umfassungswänden, die sich als „offene Logen“ bis auf unsere Tage als französische Einrichtung immer behauptet haben.

In dem von Soufflot 1756 erbauten Theater zu Lyon ist ebenfalls die steife Form des offenen **U** für den Theatersaal verlassen und die nur wenig gestutzte Ellipse zur Grundform gewählt worden. Bei diesem Theatersaale ist italienischer Einfluß noch mehr kenntlich. Die Logen des oberen Ranges traten bedeutend gegen die des unteren zurück.

Es waren zwei obere Logenränge vorhanden. Das Parterre war geteilt, im vorderen Teile befanden sich freie Sitze, im rückwärtigen Teile waren die Sitzbänke aufsteigend angeordnet und unterbrachen im Fonde die Parterrelogen.

Das Theater war wenig prunkvoll und wies viele Mängel in Bezug des guten Sehens und Hörens auf.

Ein Saal, welcher mehr das von Alfieri in Turin gegebene Beispiel einer nur wenig verlängerten halben Ellipse befolgt, dessen Breite die Tiefe überbietet, wurde in einem Flügel des Palais Royal 1764 von Moreau erbaut.

Derselbe, wenn auch noch unfrei, ist doch schon mit den für ein selbständiges Theater nötigen Vorhallen, Kassen, Treppen etc. umgeben und führte den Namen „l'Opera au Palais Royal“.

Aber erst mit dem von Viktor Louis 1777—1780 erbauten Saale im Theater zu Bordeaux trat eine Form auf, welche die drei Elemente desselben, Wand, Plafond und Proscenium, nicht nur in eine klar ersichtliche konstruktive Verbindung brachte, sondern zum ersten Male eine architektonisch befriedigende Lösung des Plafonds aufwies. Die Grundform des Saales ist aus dem Kreise abgeleitet. Von den Enden der sieben Zwölftel des Kreisumfanges gehen bogenförmige Ansätze aus, welche sich an die vorderen Prosceniumssäulen, welche auf der Kreislinie stehen, anschließen.

Die hinteren Säulen, welche die Prosceniumsöffnung begrenzen, stehen außerhalb des Kreises in der Tangente desselben. Vor der Umfassungswand des Saales stehen acht Säulen in gleichen Abständen.

Die vorderen Säulen des Prosceniums stehen mit jeder vierten Säule der Saalwand in den Ecken eines eingeschriebenen Quadrates.

Über diesen Säulen liegt das Gebälke, das in der Kreislinie der Wand verläuft. Auf den Knotenpunkten über diesen Säulen sind kurze Pfeiler aufgesetzt, von welchen sich flache Korbbögen über den Raum schwingen.

In diese quadratische Grundform ist ein kreisrundes Kranzgesims eingeschrieben, das eine flache Kuppel auf Pendantifs trägt.

Durch die vier Knotenpunkte ist in der Höhe des inneren Ringgesimses ein äußeres mit einer dekorativen Balustrade gelegt, welches von der Wand des Zuschauerraumes durch die doppelte Anzahl von Gurten, als Wandsäulen vorhanden sind, abgestützt wird.

Dieses durch die Gurten geteilte Calottengewölbe ist an der Wand zwischen den Gurten von Stichkappen durchbrochen.

Während nun im Parterre die offenen Logen als Balkone in einem Kreise von den vorderen Säulen am Proscenium ausgehen und auch das Kranzgesims über den Säulen zu einer Galerie benützt ist, sind zwischen diesen beiden Rängen zwischen den Säulen korbartige Balkone als offene Logen vorgebaut.

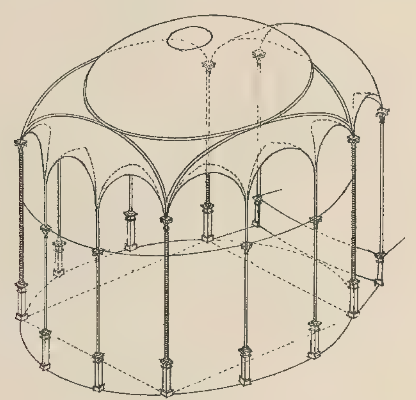


Fig. 37. System des Theaters zu Bordeaux (Viktor Louis).

Ebenso befinden sich über dem Kranzgesimsrange vor den Lunetten solche korbartige Balkone angeordnet.

Unter dem Balkon des Hochparterres ist noch ein niederer Logenrang eingezwängt.

Die Prosceniumssäulen sind durch eine breite Gurtung verbunden, welche über den aufgesetzten Pfeilern mit Stichkappen durchbrochen ist.

Zwischen den Prosceniumssäulen sind jederseits die Logenränge durch radial gestellte niedere Wände in Einzellogen abgeteilt, während die beiden oberen Ränge Sitzreihen enthalten.

Durch dieses System von Stützen und Bögen und dazwischen eingefügte Gewölbsformen ist dem Theatersaale zum ersten Male ein harmonisches und in gewissem Sinne regelmäßiges, konstruktives Ansehen gegeben worden.

Der Zuschauerraum erhält durch die mächtigen Säulen korinthischer Ordnung, durch die reiche Dekoration und Vergoldung der Brüstungen, durch zahlreichen plastischen Schmuck und Malereien ein zwar überaus prunkhaftes Ansehen, dem aber dennoch Eleganz und Großartigkeit der Erscheinung innewohnt.

Die Rampe ist hier gegen das Parterre bogenförmig begrenzt und bildet eine breite Avant-scène vor der Bühnenöffnung.

Der Erfolg dieses von Viktor Louis erbauten Saales war, trotzdem er unakustisch und das Sehen durch die korbartig vortretenden Logenbrüstungen vielfach beeinträchtigt ist, dennoch ein durchschlagender.

Seine Erscheinung wirkte wie eine Offenbarung und beherrschte die folgende Entwicklung des französischen Theaters vollständig.

Viktor Louis selbst war es vergönnt, 1787 in einem neuen Werke dem Théâtre français im Palais Royal die beregten Mängel zu verbessern.

Auch hier legte er die Kreislinie für die Saalwand zugrunde, welche durch Bogenstücke, die über dem Halbkreise sich erweitern, gegen die Prosceniumswand anlaufen. Die Dreiviertelsäulen kolossaler Ordnung, welche als Knotenpunkte für das Plafondsystem dienen, liegen nicht mehr in den Ecken eines eingeschriebenen Quadrates, sondern eines Trapezes, wobei die Prosceniumssäulenweite und die der anschließenden Seiten gleichgemacht sind, dagegen ist die Entfernung der zu den Prosceniumssäulen parallelen Wandsäulen geringer. In das durch die Gewölbsgurten, welche sich in flachen Bögen von Säule zu Säule spannen, entstehende Trapez ist das kreisförmige Ringgesims eingeschrieben, welches die Flachkuppel auf Pendantifs trägt.

Diese Kuppel ist fächerförmig durch Rippen geteilt, zwischen welchen an ihrem Aufstande Lunetten mit Stichkappen die Gewölbfelder durchbrechen.

Für die Ausbildung der Saalwand zwischen den Kolossalsäulen der vier Knotenpunkte adaptierte er den Gedanken des Gabriel im Schloßtheater von Versailles, wodurch er derselben in jedem Range ein anmutiges Relief gab, das in konsequenter Durchführung im letzten Range die Gurten der Schalengewölbe aufnimmt, welche die Hauptgurten des Plafonds gegen die Wand abstützen. Auch zwischen diesen Gurten sind an der Wand Lunetten mit Stichkappen angeordnet, welche die Gewölbsfelder durchbrechen.

Die offenen Logen oder Buchten treten vor diese durch Halbsäulchen zwischen flachen Nischen geschmückten Wände vor. Die Brüstungen sind in der Hufeisenlinie geformt. Vor den ersten Ranglogen ist ein Balkon mit zwei Reihen freier Sitze angebracht, dessen Brüstung in der Lyraform geschwungen ist.

Dieser Saal, welcher im Laufe der Zeit in seiner Konstruktion und Dekoration vielfach verändert wurde und heute nichts mehr von jener einheitlichen, schönen Erscheinung im Stile Louis' XVI. darbietet, ist aber in Bezug auf Sehen und Hören noch einer der besten in Paris.

Bei dem Théâtre français ist die Avant-scène durch zwei Säulenpaare ausgezeichnet, dessen Stellung senkrecht gegen die Bühne gerichtet ist, während bei dem Theater zu Bordeaux dieselben konvergieren. In diesem Theater kehren die großen Formen dieser Säulenstellung an der Saalwand in harmonischer Reihung wieder, während bei dem Théâtre français die Kolossalsäulen an der Saalwand vereinsamt erscheinen.

Dies mag V. Louis wohl dazu geführt haben, an den Knotenpunkten statt vereinzelter Säulen ein Säulenpaar anzuordnen und mit jenen an der Avant-scène in Übereinstimmung zu bringen, wie wir dies in dem im Jahre 1792 auf der Place Louvois erbauten Théâtre des Arts finden. Allein auch die beinahe volle Kreislinie, welche für die Seitenplätze im Théâtre zu Bordeaux sich sehr nachteilig erwies, hatte er schon im Théâtre français verlassen und noch mehr war dies im Théâtre des Arts der Fall. Die Säulenpaare standen nunmehr in den abgestutzten Ecken jenes Vierecks, welches von den Traggurten der Plafondskuppel gebildet wird. Daß dies Viereck kein Quadrat war, kam auch der Öffnung des Prosceniums zugute.

Diese Neuerung, welche die monumentale Ordnung der Säulen voll zur Erscheinung brachte, hatte dazu genötigt, die Brüstungen der offenen Logen von Säule zu Säule zu schwingen und dadurch die Wand hinter diese Säulen weiter zurückzusetzen. Trotz der Inkonsequenzen, welche sich bei dieser Lösung des Saales als eines zentralen Zeltraumes ergaben, hatte derselbe doch den gleich großen dauernden Erfolg und eine stete Nachfolge.

Schon bei den Bestrebungen vor 1848, eine neue Oper für Paris zu errichten, tritt Lusson mit einem Projekte auf, welches dieses System wiederholt.

Bei der großen Konkurrenz vom Jahre 1861 erscheinen die Architekten André, Lambert, Lusson, Salleron und Séchan mit Projekten, welche für den Saal dasselbe System gewählt haben, überdies versuchten Nicolle und Simonet den Zeltraum mit sechs und Tétaz mit acht Kolossalsäulen zu gestalten.

So ist es denn nicht zu verwundern, daß auch Garnier dieses System für die Nouvel Opéra akzeptierte, wenngleich er die Grundlinie des Saales mehr der akustischen Kurve des Teatro de la Scala näherte und den geheiligten Typus mit größerer Freiheit behandelte.

Garnier stellte die Kolossalsäulenpaare noch weniger in die abgestutzten Ecken eines Vierecks, sondern ganz in die Umfangslinie der Brüstungen, und indem er die Seiten der Avant-scène aus anderen Architekturelementen bildete, charakterisiert sich hervorstechend der Saal als zentraler Zeltraum.

Da die mit Kreisbögen überwölbten engeren Zwischenräume der Säulenpaare die Bildung eines großen Gurtenvierecks nicht behinderten, so war auch bei dieser irregulären Stellung der Säulen die Ausbildung einer

Flachkuppel mit Pendantifs möglich. Die etwa sich geltendmachende Unregelmäßigkeit der Gewölbsflächen wurde durch eine mehr derbe als geistreiche dekorative Plastik verdeckt.

Die hinter den flachen Korbbögen sich ansetzenden Schalengewölbe sind von vollkommen freien Kurven begrenzt und mit der Grundform des Saales ohne jeden Zusammenhang.

Die obersten Räume sind ganz besonders für eine große Zahl amphitheatralisch ansteigender Sitzreihen ausgeweitet. Das Podium der Avant-scène tritt bogenförmig in den Saal vor, das Orchester erhält im mittleren Drittel seiner Länge eine Erweiterung ins Parterre und dieses ist, wie vordem schon üblich, in ein Parkett und ein auf einem höher liegenden Plateau hergestelltes Amphitheater geteilt.

Das Parterre ist mit niederen, zwischen den Sockeln durch einfache Stützen geteilten Parterrelogen umgeben.

Die achteckigen Sockel der Säulen ragen durch die reich dekorierte Brüstung der ersten Ranglogen hindurch und erst über dieser stehen die Säulenbasen. Die Schäfte der Säulen sind bis zum oberen Rande der Brüstungen der zweiten Ranglogen ornamentiert und von da aufwärts kanneliert. Die Brüstung der dritten Ranglogen stößt unvermittelt an diese Säulen an. Über den korinthischen Kapitälen, in der Höhe

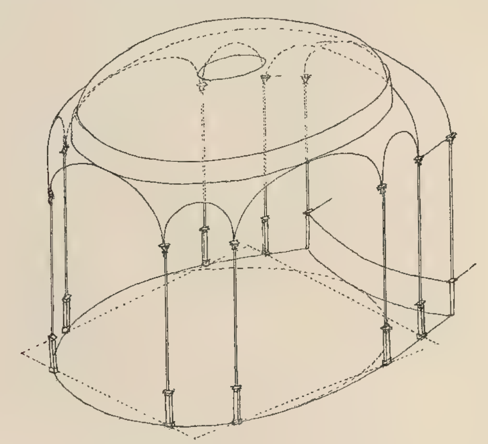


Fig. 38. System der grossen Oper zu Paris (Ch. Garnier).

von Architrav und Fries des Gebälkes schwingt sich die Brüstung des Amphitheaters. Alle Brüstungen sind überaus reich ornamentiert, die oberste mit Reliefdoggen versehen und ihre Mittel durch Kartuschen ausgezeichnet.

Nächst dem Proscenium sind die Staatslogen angebracht. Dieselben sind vor glatten korinthischen Pilastern durch eine von allen übrigen abstechende, phantastische Architektur gebildet. Karyatiden mit farbiger Gewandung tragen einen Halbkreisbogen, welcher durch eine gebrochene Gesimsrahme überdeckt ist. Über derselben in der Achse der Karyatiden sind Vasen aufgestellt, im Scheitel derselben prangt eine große farbige Kartusche, welche von liegenden Figuren gehalten wird. Diese architektonische Umrahmung der Staatslogen reicht bis in die Brüstung der dritten Rangloge hinein, ist aber durch eine etwas zurückliegende, mit Stoff bekleidete Brüstung im zweiten Rang unterteilt. Das Gebälke der kolossalen Pilaster ist reich ornamentiert mit Maskarons und in den Achsen derselben mit Kartuschen dazwischen dekoriert. Der Plafond dieses Teiles ist flach und sondert so die Kuppelbildung des Plafonds des Saales davon vollständig ab.

Diese Architekturteile sind fast durchaus vergoldet, die Trennungswände der Logen zurückgeschnitten und wie die Rückwände mit rotem Stoff bekleidet.

Über den Gurten, welche die Amphitheater einrahmen, liegt ein hohes reich ornamentiertes dreiteiliges Gebälke, dessen Fries mit farbigen Rosetten geschmückt ist. Unter dem Hauptgesimse ist ein Parapet mit Oeils de boeuf aufgesetzt, deren Scheitel mit Maskarons geziert sind und deren kreisrunde Öffnungen durch ein Gitter, aus einer von Lorbeerzweigen umfassten Lyra bestehend, gefüllt wird. Die

Oeils de boeuf sind durch flache Füllungen zwischen schmalen Konsolen von einander getrennt und bilden den kreisrunden Rahmen für das große Deckengemälde von Lenepveu. In der Mitte desselben befindet sich eine kreisrunde Öffnung in einem plastischen ornamentierten Rahmen, aus welcher der Luster herabhängt.

Dieses glanzvolle Beispiel freier Behandlung eines Konstruktionssystems hat wiederholt, wenn auch in bescheidenerem Maße, Nachahmung gefunden, so im Théâtre du Vaudeville 1869 in Paris und im Théâtre d'Angers 1874, beide von Magne, dann im Théâtre de la Renaissance 1873 in Paris von Lalande etc.

Bei diesen Theatersälen ist die prunkvolle seitliche Ausbildung der Avant-scène weggelassen; die Kolossalsäulenpaare des Zeltraumes schließen sich an die Prosceniumsumrahmung direkt an.

Die bei aller Schönheit der Detailformen, der Größe und Harmonie der Konstruktionselemente doch eine gewisse Gewaltsamkeit aufweisende Erscheinung des Saals „des Arts", die sich insbesondere in dem Wechsel der kleinen Kreisbögen an den abgestutzten Ecken und den gedrückten Korbbögen des Gurten-

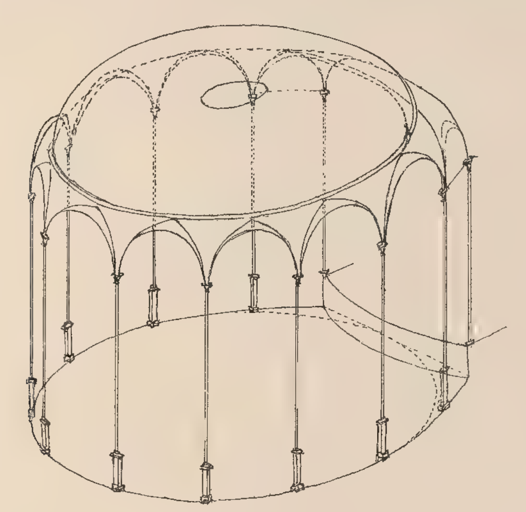


Fig. 39. System des Theaters zu Rheims (A. Gosset).

vierecks ausspricht, veranlaßte Heurtier und andere Architekten, eine gleichmäßige Säulenstellung für die Ausbildung des inneren Zelt- oder Tabernakelraumes anzuordnen, insbesondere deshalb, weil hiedurch eine regulärere Bildung des Plafonds erreicht wird.

In dieser Richtung diente die Deckenlösung der von Heurtier 1783 erbauten Opéra comique als Motiv. Allein zu den in der Avant-scène aufgestellten Paaren der Kolossalsäulen waren diese Zwergsäulen im obersten Range mit so geringen Abstandsweiten doch in zu argem Mißverhältnisse, als daß dies nicht als ein Fehler erkannt worden wäre und so treten denn erst bei der großen Opernkonkurrenz 1861 einige Projekte auf, welche denselben vermeiden und für die Bildung des Saales die kolossale Ordnung im ganzen Saale in gleichen Abständen und von gleichem Werte durchführen. So verwenden Nicolle und Simonet sechs und Tétaz acht Säulen. Später tritt Gosset bei seinem Theater zu Reims 1873 mit acht in gleichen Weiten stehenden dünnen Eisensäulen auf, denen sich zunächst dem Proscenium zwei Pilasterstellungen anfügen.

Bei diesem Saale wird es insbesondere klar, daß die Zuschauer, außerhalb des Zeltraumes in den Etagen verteilt, zwischen den Zeltstangen hindurch nach der Szene blicken. Diese Form würde nicht bloß in dem letzten Range ein großes Amphitheater anzuordnen erlauben, sondern in jedem Range, wobei aber die größere Zahl der Stützen auch das gute Sehen mehr behindert.

Die große Zahl von anderen Theatersälen sind, insoferne sie diesen beiden Typen nicht zugezählt werden können, meist lokalen Verhältnissen angepaßt, oft dem Mißverständnisse oder der Willkür entsprungene Bildungen, welche in Bezug auf Reichtum und Schönheit in Erfindung plastischer und farbiger Details hohes künstlerisches Empfinden verraten, wobei das Grundthema des Theaters aber ohne Lösung bleibt.

Schematisch läßt sich sonach der Zuschauerraum des französischen Theatersaales, wie in den Figuren 37, 38, 39, darstellen, von welch letzteren aber schon die embrionischen Spuren in dem Saale Viktor Louis zu Bordeaux enthalten sind.

Dieses pretiöse System, welches der Entfaltung des Luxus den weitesten Spielraum läßt und dessen höchste Erfüllung in der Grand Opéra zu Paris gefunden ist, genügte jenen nicht, welche die dramatische Kunst mehr als einen Quell der Erhebung und des edelsten Genusses für ein Volk ansahen. Deshalb wagte sich schon unter dem zweiten Kaiserreich ein neuer Gedanke an das Licht und wir sehen denselben in dem Projekte von Davioud & Bourdais für eine Volksoper in Paris niedergelegt. Es wird an anderer Stelle ausführlicher davon gesprochen werden, hier sei nur erwähnt, daß er teilweise in dem Konzertsaale des Trocadero zur Ausführung gelangte. Nach dem Ausleben dieses so lange geheiligten französischen Typus des Theatersaales, der mehr für die vornehmen Stände geschaffen erscheint, tauchte also ein neues, dem Volke als Ganzes sich anpassendes Gebilde auf.

Schon in dem früheren Kapitel über die Szene wurde erwähnt, daß noch gegen die Mitte des XVI. Jahrhunderts in Spanien der Dichter und Schauspieler Rueda von Ort zu Ort zog und seine schwanke Bühne errichtete, während die Zuschauer ähnlich wie zweihundert Jahre v. Chr. bei den Römern auf dem Platze davor sich aufstellten. Allein es gab auch noch geschlossene Zuschauerräume in Klosterhöfen und in Sälen der Paläste. Zumeist erhielt sich dabei das Spiel bei Tageslicht.

Als die Spanier gegen Ende des XV. Jahrhunderts Neapel erobert hatten und ihre Herrschaft sich in Italien ausbreitete und Karl V. den Franzosen auch Mailand abgenommen hatte, gelangte der italienische Einfluß immer mehr und mehr zur Geltung. Dem entsprechend wurden auch die Einrichtungen der Theater Italiens angenommen und wenn dieselben auch von Spaniern ausgeführt und unverkennbar lokale Eigenart aufwiesen, so blieb doch ihr Haupttypus das italienische Logenhaus.

Dies änderte sich erst, als die Bourbonen in Spanien zur Herrschaft gelangten, wo vom Hofe aus französische Einrichtungen bevorzugt wurden und auch in den Zuschauerräumen der Theater sich Eingang verschafften.

Wir begegnen daher in Spanien lauter Mischformen, ein nationaler Typus kam trotz der national verbleibenden Literatur nicht zum Durchbruch und so trägt derselbe die Physiognomie des italienischen Logenhauses, das im Vorgehenden hinreichend besprochen wurde.

Der Zuschauerraum des englischen Theaters, als es sich von den Klöstern und Gasthöfen losgelöst hatte und eigene Gebäude dafür errichtete, tritt uns erst eigenartig in den public theaters entgegen. Von diesen Bauwerken aus dem XVI. Jahrhundert sind es zwei, welche, so nahe sie auch örtlich bei einander standen, in ihrer Szene unendlich weit von einander lagen, doch in ihrem Zuschauerraume eine fast gleiche Gestalt aufwiesen. Es sind dies das Swan- und das Globe-Theater. Für sie sind auch genügende Überlieferungen vorhanden, um eine klare Einsicht in ihr Wesen und in ihre konstruktive Gestaltung zu erlangen. Wie schon erwähnt, liefert Gaedertz durch Veröffentlichung der Federzeichnung und des Reiseberichtes de Witt's die Grundlagen für das erste, ebenso mehrfache Notizen englischer Schriftsteller, sowie die von R. Genée reproduzierte lineare Grundrißskizze, für das zweite klar sprechende Urkunden.

Nach diesen waren die Zuschauerräume der beiden Theater von der Kreisform nicht stark abweichende elliptische Hofräume (ground, yard), welche von zwei offenen Logenrängen und einer Galerie umgeben waren. Über der Szenenrückwand waren die Logen des ersten Ranges durchgeführt, obzwar diese eigentlich über der Bühne gelegenen Logen mehr zu dieser als zu dem Zuschauerraume zu zählen sind. Diese wenigen Logen wurden manchmal distinguierten Personen eingeräumt, im Globe-Theater nur die seitwärts gelegenen, sonst aber für Zwecke des Spiels benützt, sei es für die Unterbringung der Musikanten, sei es als Schauplatz für Szenen, die sich oben abspielten.

Die Außenwände des Zuschauerraumes waren in beiden Theatern massive Mauern, der innere Aufbau der Galerien von Holz. Bei dem Swan-Theater war der Charakter der Stützen und Brüstungen in Renaissanceformen durchgeführt, dieselben in weißer Ölfarbe gestrichen und mit farbigen Adern eine Marmortextur hergestellt, welche sich mit dem Kalksteingemäuer der Umfassungswand in Harmonie setzte. Bei dem Globe-Theater ist der Charakter des Elisabethstiles mehr wahrscheinlich, weil dieses Theater in so vielfachen Beziehungen zu dem Hofe und seinen Kavalieren stand, daß in solcher Ausführung begreiflich eine Huldigung für die jungfräuliche Königin erblickt werden konnte. Diese den inneren Zuschauerraum umschließenden Galerien waren in beiden Theatern von hölzernen, mit Stroh oder Schilf belegten Dächern gedeckt, von welchen das des nach dem Brande wieder neuerbauten Globe-Theaters durch ein Ziegeldach ersetzt wurde.

In dem Swan-Theater, Tafel IX, 1, 2 und Fig. 16 und 17, waren drei Eingänge für den Innenraum angelegt. Die zwei an den Langseiten des Polygons befindlichen trennten aber die Parterrelogen, von denen dann die der Bühne zunächst liegenden Teile von de Witt mit „orchestria" bezeichneten nach Gaedertz für die Vornehmen bestimmt waren. Diese beiden Eingänge, sowie der Haupteingang an der schmäleren Vorderseite führten in den inneren Zuschauerraum, welcher als Stehplatz benützt wurde. Dieser Stehplatz umgab bei dem Swan-Theater das in den Raum vorgeschobene rechteckige Bühnenpodium an drei Seiten.

In dem Globe-Theater, Tafel X, 1, 2 und Fig. 18 und Tafel XI, befand sich nur ein Haupteingang gegenüber der Bühne. Die Spielleute hatten wohl eigene Türen zu den Bühnenräumen, oder sie gelangten zu diesen durch den Gang, welcher vom Haupteingangstore die Parterrelogen rückwärts umfaßte.

Bei dem Swan- wie bei dem Globe-Theater lag der Parterreraum tiefer und bildete einen wahrscheinlich ungepflasterten Hofraum, der von den Parterrelogen gegen die Mitte zu sich senkte, so daß eine flache Mulde gebildet wurde, welche jedem Zuschauer gestattete, über seine Vordermänner hinweg auf die Bühne zu sehen. Diese flache Mulde nannte man die Grube (pit). Die Zuschauer in derselben waren den Unbilden der Witterung ausgesetzt. In dieselbe wurde auch das Traufwasser geleitet und von den Vorkehrungen, dasselbe in Fässern an der Peripherie oder im Zentrum zu sammeln, mögen wohl auch jene Schilderungen ihren Ursprung nehmen, welche ein rohes oder mindestens recht zwangloses Benehmen dieser Zuschauer in dem Shakespeare-Theater vermelden.

Daß man in diesen Theatern Tabak kaute oder rauchte, daß man allerhand Viktualien verzehrte und die Reste in diese Tonnen warf, ist wohl leicht begreiflich, darüber hinausgehende Benützung scheint mir aber recht zweifelhaft zu sein. Möglich, daß dieselbe in jenen Theatern, welche nach dem riesigen Erfolge des Globe-Theaters herabsanken und zuletzt den Akrobaten und anderem Gelichter überantwortet wurden, statthatte. In dem vornehmsten Theater Londons dürfte dies aber wohl als ausgeschlossen anzusehen sein.

Bei dem Swan-Theater, das an 3000 Sitzplätze enthielt, war die Grube durch das kleinere Bühnenpodium auch größer, während sie in dem Globe-Theater auch bei gleicher Zahl der Sitzplätze durch die offene Bühne, welche nahezu die Hälfte der Grube einnahm, beschränkter war.

In den Shakespeare'schen Stücken begegnen wir deutlichen verächtlichen Äußerungen über den übelduftenden Odem der Plebs, den er ja als Akteur manchmal zu genießen bekommen haben mochte, allein es scheint mir, dieselben haben doch mehr zur Charakteristik jener gespreizten Vornehmheit der Hofgesellschaft gedient, welche dadurch in einzelnen Rollen sich aussprach, als ein Resultat seiner eigenen Wahrnehmung als Schauspieler zu sein.

Bei dem Globe-Theater gewahrt man hinter den Parterrelogen einen vom Haupteingange rechts und links sich erstreckenden Gang. Derselbe ist vollkommen geräumig genug, die Zuschauer der „Grube", wenn sie allfalls durch einen Regen aus derselben vertrieben wurden, aufzunehmen.

Da die public theaters offen waren, so ist die zeitweise Unterbrechung des Spieles durch einen leichten Regen nicht ausgeschlossen. Hatte das Swan-Theater das Bühnenpodium teilweise überdacht, so fehlt bei dem Globe-Theater diese Eindeckung. Wenn man bei diesem Theater sich der verwandten Elemente in den klassischen Theatern des Altertums inne wird, so muß man sich auch des Studiums erinnern, welches das klassische Schrifttum an den Universitäten bereits gefunden hatte. An diesen war, wie später an den Gymnasial-Theatern in Deutschland, die Aufführung der Tragödien und Komödien versucht worden und für diese Versuche mochte wohl die Nachahmung der Theatereinrichtungen der Alten, schlecht und recht, als nötig erschienen sein. Immerhin aber war dieselbe so voll heimischer Eigenart, daß wir sie als nationale Schöpfung ansehen müssen. England besaß also zu Ende des XVI. Jahrhunderts bereits ein nationales Theater, das es aber in der zweiten Hälfte des XVII. wieder verlor.

Durch die Parlamentsakte vom Jahre 1636, welche infolge der Pestseuche größere Ansammlungen von Menschen verhüten wollte, wurden die dramatischen Spiele verboten.

Das Unheil, welches damit über das Theater gekommen war, wurde noch ärger, als das „Long-Parlament" am 11. Februar 1647 in einer Akte die Schauspieler für Vagabunden und Verbrecher erklärte und die Demolierung aller Theater anordnete.

Erst unter Karl II. im Jahre 1660 wurden die dramatischen Spiele und die Errichtung von Theatern wieder gestattet, allein mittlerweile waren die Italiener bereits auf dem theatralischen Eroberungszuge allenthalben vorgedrungen und hatten mit ihrer Oper auch ihre Theaterräume eingeführt. So ist auch in Duke's Theater in Dorset-Garden in London 1672, obwohl von Christoph Wreen erbaut, ein Zuschauerraum entstanden, der jenen hoch entwickelten des altenglischen Theaters verlassen und den des italienischen Logenhauses in unvollkommener Weise wiedergab.

Dasselbe hatte einen rechteckigen Saal, der breiter als tief war und im Parterre ansteigende gerade Sitzreihen enthielt. Das über diesem rechteckigen Saalboden sich erhebende runde Logenhaus war auf Säulen errichtet, die im Parterreraume standen.

Von einem baukünstlerischen Werke eines Zuschauerraumes ist also hier noch nicht zu sprechen. Aber auch das 1674 nachfolgende Drury Lane-Theater stand künstlerisch nicht höher, aber es war das erste Beispiel mit tiefen amphitheatralischen Galerien gegenüber der Bühne. Ihm folgte das Kings-Theater, das Convent Garden und das 1767 erbaute Haymarket-Theater, welches als Logenhaus den italienischen Typus am reinsten repräsentierte.

Diese Theater erlitten im Laufe der Zeit mannigfache Umgestaltungen, ohne im architektonischen Sinne dabei irgend einen Fortschritt zu machen.

Wenn durch die vielen Brände, welche vornehmlich die parasitischen Theater vernichteten, auch an die Herstellung von Neubauten gegangen wurde, so waren diese um nichts besser, als die früheren.

Nahmen einzelne Zuschauerräume den Typus des französischen Theatersaales insbesondere in der Bildung des Plafonds an, so hielten andere wieder an den geschlossenen Logen der Italiener fest.

Die Aufnahme des französischen Typus ermöglichte besonders die ausgedehntere Anwendung der amphitheatralischen Sitzplätze in den Rängen. Allein deren immer weitergehende Anwendung mußte die Ausbildung einer geschlossenen künstlerischen Raumform nur noch mehr verhindern.

Ein künstlerisches Gebilde, einen nationalen Theatertypus hat England im XVIII. Jahrhundert nicht hervorgebracht.

Wenngleich später viele technische Neuerungen Eingang bei seinen Theaterbauten fanden, so hat sich doch auch das XIX. Jahrhundert nicht künstlerisch veranlagter erwiesen, denn das jüngst eröffnete Her Majesty's Theater (Haymarket) hat nur das scheußliche Hürdensystem, welches besonders in Österreich zur Aufnahme gelangte, angenommen, das die Zuschauer in amphitheatralisch ansteigenden Sitzplätzen in „Rängen" unterbringt. Nur nächst dem Proscenium ist in jedem Range eine Loge angeordnet.

Mit diesen Rängen übereinander statt hintereinander ist aber jede künstlerische Raumgestaltung unvereinbar.

In den deutschen Ländern kam bei den höfischen Theatern der fremde Einfluß ganz besonders zur Geltung. Bei den österreichischen und süddeutschen mehr der italienische, bei den rheinischen und norddeutschen mehr der französische. Hiezu kam noch die arge Vernachlässigung oder Mißachtung des Schauspiels, so daß die Operntheater nach italienischem Muster lange Zeit nicht bloß vorherrschten, sondern den Italienern ganz überantwortet waren.

Von den Theatersälen aus dieser Zeit ist wenig auf uns gekommen und dieses von solcher Art, daß es mehr kulturhistorische als künstlerische Bedeutung besitzt. Die zwei Theatersäle von München und Bayreuth repräsentieren ersteres mehr den italienischen, letzteres den französischen Typus des Barocco, kommen aber als weite Abirrungen vom Wesen eines modernen Auditoriums hier nicht in Betracht.

Auch die anderen gleichzeitigen und nachfolgenden Theater müssen als belanglos übergangen werden. Es werden daher bloß jene vorgeführt werden, welche entweder durch ihre monumentale Ausstattung bemerkenswert sind, oder denen eine richtunggebende Bedeutung in dem Entwicklungsgange des Theatersaales in Deutschland zukommt.

Die Zuschauerräume der Theater der Neuzeit.

A. Die königliche Oper in Berlin (1743).

DER Zuschauerraum ist nach der Lyra oder Glockenform gebildet. Derselbe hat noch die alte französische Avant-scène-Bildung. Die Prosceniumsarchitektur bestand aus je zwei korinthischen Säulen kolossaler Ordnung, zwischen welchen die Logen für die königliche Familie eingelassen sind. Das Bühnenpodium reichte vor dieselben, so daß eigentlich vor den königlichen Logen gespielt wurde. Im Fond des Hauses gegenüber der Bühne ist die Hof-Festloge angeordnet. Dieselbe durchbricht der Höhe nach den ersten Rang und reicht mit dem Baldachin zur Brüstung des zweiten Ranges hinauf. Die Parterrelogen sind schmucklos und sehr niedrig, die Logen des ersten und zweiten Ranges höher. Die die Decken derselben tragenden Stützen sind hinter die Brüstungen zurückgesetzt und von denselben kragen Konsolen vor, welche diese freien Brüstungen tragen. Im ersten Range, rechts und links von der Hof-Festloge, ist der Teil bis zu den Stützen ungeteilt mit Sitzreihen versehen, dahinter sind etwas höherliegende Logenplätze angeordnet.

Während die Logenbrüstungen des ersten und zweiten Ranges ornamentierte Felderteilungen besitzen, ist die Brüstung des dritten Ranges aus einer Doggenbalustrade gebildet, welche mit dem Gebälke über den Kolossalsäulen des Prosceniums zusammenläuft.

Ein verhältnismäßig leichtes Gesims schließt den dritten Rang ab. Darauf ruht mit einer Hohlkehle ansetzend der ebene Plafond des Saales.

Der Saal soll trotz Erneuerung nach dem Brande des Theaters und einer noch späteren Umgestaltung im Wesen der ersten Anlage entsprechen.

B. Das Stadttheater zu Mainz.

Der Zuschauerraum hat im Parterre, welches stark gegen die Bühne abfällt, eine gemauerte Umfassung in der Glockenform. Diese glatte Umfassungsmauer setzt sich bis zu der Prosceniumsöffnung fort und der Sockel der Säulenstellungen der schrägen Laibung derselben reicht bis zur Oberkante der Brüstung der Ersten Rang-Logen.

Auf diesem glatten hohen Sockel sind zwei korinthische Dreiviertelsäulen gestellt, welche ein dreiteiliges hohes Gebälke tragen. Auf diesem sitzt, mit einem Bogenanlauf beginnend, der abgeschrägte horizontale Sturz der Prosceniumsöffnung. Die Flächen zwischen den Säulen sind mit je einer großen ornamentierten Füllung geziert.

Die reich ornamentierte Brüstung der Ersten Rang-Logen, welche an den glatten Prosceniumssockel anschließt, wird von großen Konsolen getragen, welche aus der Umfassungsmauer des Parterres weit vorkragen. Die Abteilungswände der Logen (Buchten) sind nach rückwärts schräg ansteigend. Die Rückwand der Logen bildet mit der Innenmauer des Logenfoyers einen Gang, aus welchem schmale Türen zu den Logen führen. Diese Logengangwand, welche nur die halbe Höhe des Logenfoyers hat, trägt die Decke, auf welcher der zweite Rang über dieselbe bis zur Vertikalen von der Umfassung des Parterres vorkragt. Die Brüstung ist ebenfalls reich ornamentiert, ungeteilt und läuft neben dem Proscenium an der Umfassungsmauer des Logenfoyers todt an.

Die Rückwand dieses Ranges ist die innere Mauer des Logenfoyers. Vor derselben ist der offene Zugang zu den Plätzen des zweiten Ranges, welche durch niedere Scherwände abgeteilt sind.

Auf dieser Innenmauer des großen Logenfoyers sind nun zwanzig korinthische Säulen aufgestellt, welche die Kreisform bis zur Sehne des Prosceniums anschaulich machen. Auf diesen Säulen ist ein dreiteiliges Kranzgesims gelegt und auf diesem ruht der Plafond als flacher Schirm, in dessen Mitte eine kreisrunde große Lusteröffnung ausgeschnitten ist.

Der Raum zwischen dieser korinthischen Säulenstellung und der Außenmauer des Zuschauerraumes ist in der halben Breite durch eine Wand geteilt, so daß außerhalb derselben ein Rundgang, innerhalb derselben der dritte Rang mit seinen Sitzreihen gebildet ist. Der Zugang zu diesen erfolgt durch zahlreiche Türen in der Gangwand.

Die Decke des Ganges ist bis an die Säulenstellung vorgeschoben und in halber Höhe derselben durch ein breites Friesband gedeckt, auf welchem eine leichte Stabwerkbrüstung aufgesetzt und in die Säulen eingefügt ist. Die über dieser Decke amphitheatralisch ansteigenden Sitzreihen bilden das „Paradies". Die Konstruktionen der Brüstungen, Logen und Gangwände, kurz der Innenbau ist von Holz.

C. Das Dresdener königliche Hoftheater I.

Der Zuschauerraum des abgebrannten Hoftheaters zu Dresden von Gottfried Semper weicht in einigen Teilen von dem herkömmlichen italienischen Logenhause ab, insbesondere dadurch, daß die Logenränge frei unter dem Plafond stehend erscheinen, da dieser auf den äußeren Umfassungsmauern des Saales aufruht.

Die Grundform desselben ist die über den Halbkreis durch angefügte Bogenteile bis zum Proscenium erweiterte Hufeisenform.

Die Parterrelogen sind durch weitgesetzte kandelaberartige Stützen, welche die Brüstung der Ersten Rang-Logen tragen, zu je zwei gebildet. Die Logen im ersten und zweiten Rang haben zurückgeschnittene Wände. Nahe dem Fond der Loge ist eine glatte Tragstütze aufgestellt, die nach vorne in einen großen Konsol übergeht; über denselben ragt eine Pfette vor und zwischen je zwei solchen Konsolen auf den Pfetten ruhend liegt eine muschelartig gerippte Halbkuppel. Über diesen nach außen durch eine Archivolte gebildeten Muscheleinrahmungen liegt ein architraviertes Gesims, auf welchem die Logenbrüstung des zweiten Ranges aufsitzt. Diese sowie die Brüstung der Ersten Rang-Logen war in Felder geteilt und teils mit plastischen Ornamenten, teils mit auf Leinwand in Öl gemalten Füllungen dekoriert.

Die Brüstungen des dritten Ranges waren durch ein dreiteiliges niederes Kranzgesims mit reich ornamentiertem Fries gebildet, auf welchem noch eine niedere durchbrochene Balustrade aufgesetzt war. Der dritte Rang enthielt teilweise noch Logen nebst Sperrsitzen. Der vierte Rang war durch weitgestellte glatte Pfeiler gebildet, welche ebenfalls hinter der Brüstung zurückstanden und mit einem konsolengeschmückten Gesimse überlegt waren. Er hatte ebenfalls eine durchbrochene Balustrade mit Doggen. Derselbe war als geräumiges Amphitheater ausgeweitet und über ihm schwebte der flach kuppelartig gebildete Plafond nebst der flachen Erbreiterung über dem Amphitheater ohne jede Stütze vollkommen frei.

Das Parkett war rückwärts durch eine Kreissehne abgeschnitten, innerhalb welcher sich die Treppe zur königlichen Festloge befand. Diese selbst war mit ihrer Brüstung nach vorne gebogen und dreiteilig. Während im ersten Range jonische kannelierte Säulen dieselbe begrenzten, trugen diese im zweiten Range weibliche Karyatiden, zwischen welchen die Mittelloge mit einem Baldachin, der mit der Königskrone endigte, überdeckt war.

Nächst dem Proscenium befanden sich noch breite Logen im ersten Rang, welche durch besondere Dekoration mit reichen Stoffdraperien sie als Hoflogen charakterisierte.

Das schräge Proscenium war in der Weise hergestellt, daß über einem glatten Sockel, in welchem die Türen zum Orchester eingeschnitten waren, sich ein paar korynthische Säulen mit reich ornierten und kannelierten Schäften durch die beiden Ränge erhoben und mit einem dreiteiligen ornamentierten Gebälke überdeckt waren. In den Prosceniumslaibungen waren Nischen mit Figuren angebracht und die übrigen Flächentheile noch reich ornamentiert. In der dritten Ranghöhe standen über den Säulen greifenartige Konsolen mit architraviertem Gesimse überlegt, welche eine mit Viertelbögen aufsetzende, sonst gerade, kassetierte Laibung trugen.

D. Das k. k. Hof-Operntheater.

Der Zuschauerraum der Hofoper zu Wien hat zur Grundlinie die Hufeisenform. Die mit dem Durchmesser als Radius von den Endpunkten des Halbkreises beschriebenen Ansatzstücke gehen weit über den eingezeichneten Kreis hinaus.

Das Parterre ist in zwei Teile geteilt, in das Parkett und das etwas höher liegende zweite Parterre mit Sitz- und Stehplätzen. Das Proscenium ist aus einer schräg gestellten Gruppe von schlanken korinthischen Säulenstäben gebildet, deren Schäfte über das erste Drittel mit Ornamenten geziert ist und welche überdies mit durchlaufenden Bändern, welche mit der Gliederung der Saalwände in Beziehung stehen, gebunden sind. Die Laubkapitäle tragen ein niedriges dreiteiliges Gesims, über welchem, den Säulenstäben entsprechend, ornamentierte oder Laubstäbe die Öffnung des Prosceniums umrahmen. Diese setzen mit Viertelkreisen

über dem Gebälke an, um in einen horizontalen Sturz überzugehen. In diesem Teile der Umrahmung hängt ein monumentalisierter Harlekin, dessen Saum aus Laubgehängen und Troddeln die Bühnenöffnung horizontal abschließt. In der Mitte dieses Harlekin ist eine Kartusche angebracht, in deren elliptischer Nische die schaumgeborne Göttin in einer Muschel steht.

An diese Prosceniumslaibung von verhältnismäßig sehr geringer Tiefe schließen sich die Hoflogen an.

Dieselben gliedern sich in eine niedere Parterreloge mit einer durch flache Postamente in drei Felder geteilten Brüstung, welche im Mittel eine Kartusche trägt und die Seitenfelder in Rahmwerk auflöst. Diese Logen, die Inkognitologen, sind links für die kaiserliche Familie, rechts für die Mitglieder des Kaiserhauses bestimmt.

Darüber befinden sich durch zwei Ränge reichende Logenöffnungen, welche durch Pilaster abgegrenzt werden, deren Füllungen ornamentiert sind. Dieselben tragen Stelen mit Satyrköpfen, über welchen ein niederes dreiteiliges Gebälk liegt, auf welchem die Brüstung der Künstlerlogen steht.

Die Brüstung dieser Hoflogen ist korbartig ausgebaucht und diese durch eine aus reichverzierten Doggen gebildete Balustrade hergestellt und mit einem Lambrequin geschmückt. Innerhalb dieses Architekturrahmens ist eine breite Laibung mit abgerundeten Ecken und reicher Hohlkehlenverzierung eingesetzt und durch Säulenstäbe mit darüber gespanntem Laubwulst an die Pilasterarchitektur angeschlossen. Die Brüstung der zweiten Ranglogen liegt mit ihrer Oberkante in der Kapitälhöhe der Pilaster und Stäbe der Hoflogenportale.

Die Künstlerlogen über diesen Hoflogen haben eine dreiteilige Brüstung, in deren Seitenfelder reichverzierte Ballustres gestellt sind, deren Mittelfelder eine ornamentale Wappenfüllung tragen.

Seitlich derselben sind, Karyatidenstelen gestellt, welche den auf dem Kopfe ruhenden Kragstein noch mit den Händen abstützen. Das Gebälke darüber, an welches sich die Brüstung des vierten Ranges anschließt, ist dreiteilig, der Fries überhoch durch eingesetzte Kartuschen mit dem habsburgischen Hauswappen in Felder geteilt und in diesen Laubgehänge angebracht. Über dem Kranzgesimse ist ein Rinnenladen aufgesetzt und mit Masken geziert, darüber erhebt sich ein figuraler Tympanon mit dem österreichischen Doppeladler und einer Mittelkartusche, welche die Kaiserkrone schmückt.

Von diesen Hoflogenportalen, welche an die Prosceniumsarchitektur anschließen und in ihren Details in harmonischen Größenverhältnissen zu derselben stehen, gehen die Brüstungen der Logenränge aus und zwar in der Weise, daß sie mit den Brüstungen und Gesimsbildungen der Hoflogen, ausgenommen die Brüstung des zweiten Ranges, zusammenlaufen. Aber auch diese ist noch, wie bereits erwähnt, mit der Logenarchitektur durch die Pilasterkapitäle in eine durchlaufende horizontale Verbindung gebracht.

Gegenüber der Bühne befindet sich eine vier Logenweiten einnehmende, sehr geräumige, durch den ersten und zweiten Rang reichende Loge, die Hof-Festloge, welche seitlich mit Draperien begrenzt und mit einem niederen dreiteiligen Baldachin überdeckt ist, dessen Knauf die Kaiserkrone bildet.

Die Brüstung derselben ist in gleicher Weise wie alle übrigen Teile der Ersten Rang-Logen dekoriert.

Die Logenbrüstungen sind durchgehends reich ornamentiert und nach dem Grade der Ränge abgestimmt.

Die Parterrelogenbrüstungen, welche sich an die der Inkognitologen anschließen, sind einfach durch flache Postamente in Felder geteilt und diese mit einem zarten Lineament und Rosetten, auf Seidenripps appliziert, dekoriert.

Hinter der Brüstung zurückgesetzt stehen vergoldete Karyatidenstelen, welche die Arme an die auf ihren Köpfen ruhenden Konsolen stützen, auf welchen die Brüstung des ersten Ranges gelegt ist. Diese setzt mit einer Hohlkehle an, die durch Pfeifen belebt ist. Das Profil der Brüstung ist gerade und fast senkrecht, die Felder durch Chimärenstäbe abgeteilt, darüber eine Hohlkehle mit Laubwerk, über welchem das Deckprofil der Brüstung liegt. Die Füllungen sind mit Stoff bekleidet, ornamentiert, worauf Plastik appliziert ist und tragen in Lorbeerkränzen Künstlerporträt-Medaillons. Vor die zurückstehenden Logenwände sind vergoldete Gewandkaryatiden gestellt, welche die Brüstung der zweiten Ranglogen abstützen.

Dieselbe ist gleichfalls durch Chimärenstäbe in Felder geteilt und haben unter der Handleiste eine Hohlkehle mit freiem Laubwerk besetzt und sind auf Stoffgrund Ornamente reich appliziert, in deren Mitte der Singschwan angebracht ist.

Die Tragstützen des zweiten, wie auch des dritten Ranges sind kannelierte Säulchen, deren unterer Schaftteil ornamentiert ist. Die Brüstung des dritten Ranges ist ebenso wie jene des zweiten Ranges ausgebildet, nur bildet die Lyra die Mitte der ornamentalen Felderdekoration.

Ein Teil des dritten Ranges gegenüber der Bühne ist mit amphitheatralisch ansteigenden Sitzreihen versehen, zwischen welchen die auf doppelte Logenbreite entfernt stehenden eigentlichen Tragstützen der Ränge als schmale Pfeiler sichtbar werden.

Von den Logenstützen aller Ränge zu den vor ihnen liegenden Brüstungen sind auf den unteren Teil der Logenwände Voluten gesetzt, welche an die Sockel der Stützen anlaufen.

Die Brüstung des vierten Ranges ist der Hauptsache nach von gleicher Profilierung, jedoch weniger reich ornamentiert. Die Stoffüllung ist überwiegend sichtbar und in ihre Mitte je ein Impost von kleinen Masken gesetzt.

Die schon im dritten Range sichtbaren Tragstützen des Plafonds sind hier zwischen die Sitzreihen des Amphitheaters in gleichen Abständen von je zwei Logenweiten eingeteilt und dazwischen Halbkreisbögen gespannt. An der vorderen Ansichtsfläche sind auf das Pilasterkapitäl Kartuschen gesetzt. Sowohl hinter dem Aufbau der Künstlerlogen, als von diesen Stützen wölbt sich eine mächtige Hohlkehle gegen den Saal, welche von den Stichkappen, die von den Rundbögen der Pfeilerstellung ausgehen, durchstoßen wird. Von dem Rande dieser Stichkappen breitet sich der ebene Plafond des Saales aus.

Der Teil des Plafonds, welcher sich von Hofloge zu Hofloge am Proscenium breitet, ist von dem übrigen durch ein Gesims abgetrennt und ebenso die Hohlkehle gerade abgeschnitten, so daß ein rechteckiges Plafondfeld entsteht. Dasselbe ist höher gelegt und der Rand mit einem Pfeifengitter aus Bronze versehen, das den Spalt der für die Ventilation dient, schließt. Die der Bühne zugekehrte Seite enthält noch eine Reihe von Beleuchtungskörpern, welche für die Belichtung des oberen Teiles des Prosceniums bestimmt sind. Der Fond dieses Plafonds ist durch ein Rahmenwerk in drei Felder geteilt und in diese Ölbilder auf blauem Grunde eingefügt.

Die übrige Plafondfläche, welche durch das die Hohlkehle abgrenzende Gesims, sowie durch das Trennungsgesims des geraden Plafondstreifens scharf umrahmt wird, zeigt die Hufeisenform, welche jedoch länger als der Durchmesser des Grundkreises ist. Die Innenseite dieses Gesimses ist ebenso mit einem Ventilationsgitter versehen wie der andere Teil. In diese Hufeisenform sind zwei aus Kreisstücken beschriebene konzentrische Ellipsen durch Gesimse gebildet, deren erste mit Konsolen geziert ist und deren zweite einen mit Blattwerk gezierten Karnies besitzt. Die ebene Ringfläche zwischen den beiden Gesimsen ist mit Bildern geschmückt in der Weise, daß kreisrunde · mit durch Halbkreise verlängerten geraden Flächen abwechseln. Die Zwischenräume sind mit vergoldeten Stuccoornamenten versehen.

In die innere Ellipse ist ein durchbrochener kreisförmiger Bronzestreifen eingeschrieben, in welchen Sonnenbrenner eingesetzt sind. Der ungleich breite Ring von Ellipse und Kreis ist durch mit Laubkränzen versehene Kreisscheiben von ungleicher Größe besetzt, in welchen als Embleme abwechselnd die geschmückte Lyra mit den verbundenen tragischen und komischen Masken abwechseln. Die Felder zwischen diesen Scheiben sind ebenfalls mit Stuccoornamenten bedeckt.

In den Zwickeln der Ellipse und Hufeisenform sind ebenfalls Ölgemälde eingefügt.

Auch die Hohlkehlen sind mit reichem Ornamentschmuck bedeckt. Die Architektur des Saales ist durchaus in den Formen der französischen Renaissance ausgeführt und glatte Flächen fast vollkommen vermieden.

E. Das Projekt der Volksoper zu Paris.

Von den beiden Verfassern Davioud und Bourdais war es Jules Bourdais, welcher die Form des Zuschauerraumes nach akustischen Gesetzen bestimmte.

Die Grundrißform Fig. 40 besteht aus einem Halbkreise, an welchen sich zwei über einen eingeschriebenen vollen Kreis hinausreichende Kurven anschließen, die aus zwanzig gleichen Teilen sich zusammensetzen,

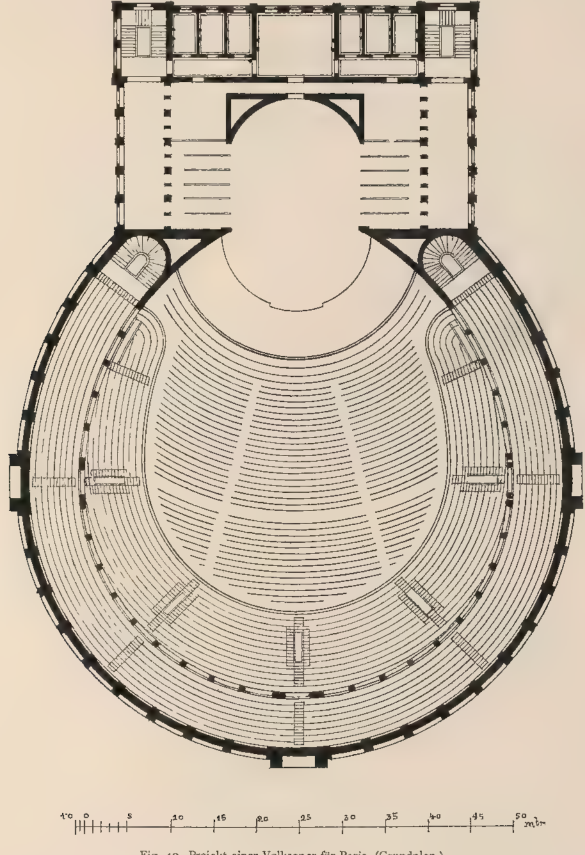


Fig. 40. Projekt einer Volksoper für Paris. (Grundplan.)

welche von zwanzig Punkten so bestimmt sind, daß sie als Schallreflektoren für zwanzig verschiedene Stellen des Saales dienen, der deshalb auch eine dementsprechende Teilung erfahren hat. Diese Fortsetzungen der halbkreisförmigen Umfassungslinien lassen sich nahezu durch zwei Kreisbögen von $^3/_8$ des Radius des Grundhalbkreises ersetzen, deren Mittelpunkte auf dem Durchmesser liegen. Dieselben reichen bis zu der Szenenöffnung von $^1/_4$ des Durchmessers weit, aus welcher das Bühnenpodium im Halbkreise in den Zuschauerraum vortritt. Konzentrisch um dieses Podium ist das Orchester angeordnet. An dieses legen sich die Reihen der Parterresitze an. Rings um das Parterre ist eine Logenreihe angebracht und über derselben ein amphitheatralischer Rang angeordnet, Fig. 41, dessen Brüstungslinie nach der Lyraform geschweift ist.

Diesen Rang umschließt eine Säulenkolonnade mit Rundbögen, hinter welcher abermals ein Rang angeordnet ist. Die besondere Eigentümlichkeit des Parterres und der Ränge besteht darin, daß seine Lagerflächen einem Hohlkörper angehören, welcher nach Höhendifferenzen von Sitzreihe zu Sitzreihe mit 0·20 *m* entwickelt ist, die nur durch den Logenrang eine Abstufung aufweist.

Ebenso eigenartig ist der Plafond dieser Sitzanlage gestaltet. Seine krumme Fläche ist nach dem Grundsatze gebildet, daß die Wegdifferenz aller reflektierten Strahlen, welche von der Szene oder dem Orchester ausgehen, mit den direkt zu den Höheren gelangenden Schallstrahlen weniger als 17 *m* beträgt. Diese Plafondfläche, welche sich über dem größten Teil der Sitzanlage als ein flacher Kugelabschnitt darstellt, biegt sich gegen die Szenenöffnung in einer schärferen Kurve zusammen, gleichsam einen kurvilinen Schallkorb bildend.

Während die Sitzanlage nicht reflektierend gedacht ist, soll diese Umgebung der Szenenöffnung, sowie die übrige Plafondfläche gut reflektierend wirken, um so zur Schallverstärkung auch bis zu dem entferntesten Sitzplatze zu wirken.

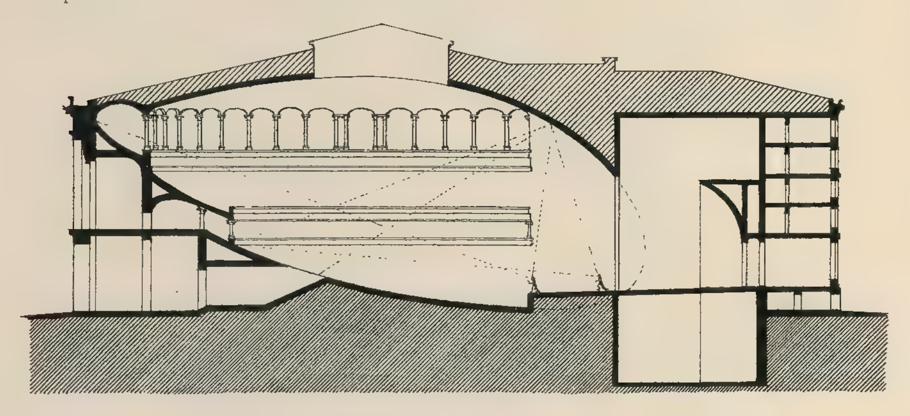


Fig. 41. Projekt einer Volksoper für Paris. (Längsschnitt.)

In der Mitte der flachen Plafonddecke ist ein großes Oberlicht eingeschnitten und dieses mit einer Laterne überdeckt und dasselbe soll so reichlich Licht zuführen, daß auch zur Tageszeit in dem Raume gespielt werden kann.

Für die künstliche Erleuchtung ist durch einen Kranz von Lusters gesorgt, welcher um die Oberlichtöffnung angebracht ist.

F. Das Bühnenfestspielhaus zu Bayreuth.

Der Zuschauerraum des Bayreuther Festspielhauses, Fig. 42, ist im Gegensatze zu dem Entwurf für das Festspieltheater am Gasteig zu München ein tiefer Saalraum von geringer Breite, dessen der Bühne gegenüberliegende Wand segmentförmig nach außen gebogen ist.

Vor dieser Wand ist eine Pilasterstellung angeordnet, deren drei mittlere Öffnungen durch zwei einsame, vor die Pilaster gestellte korinthische Säulen besonders betont sind. Dieser Kolonnade ist der Name „Fürstengalerie" gegeben. Von den Enden derselben sind beiderseits konvergent gegen die Bühnenöffnung laufende korinthische Säulen auf hohen Stühlen aufgestellt, die infolge der von der Fürstengalerie in den Saal abfallenden Reihung der Sitzplätze gegen die Bühne zu immer höher werden, so daß sie an derselben ebenso hoch wie die Säulen sind. Diese im Saale aufgestellten Säulen stehen vor Scherwänden, welche senkrecht an die Saalwände anlaufen. Zwischen diesen Scherwänden sind in den Saalwänden die Eingangtüren angeordnet.

Über die Säulen ist ein dreiteiliges Kranzgesims gelegt, welches an den Seiten über die Scherwände bis zur Saalwand zurückgekröpft ist.

Über den zwei einsamen Säulen der Fürstengalerie und an den Seiten sind auf dem Kranzgesimse niedere Postamente aufgesetzt, welche Kandelaber tragen. Über den Pilastern der Fürstengalerie, sowie an den Saalwänden sind mit den Säulen korrespondierende kurze Pfeiler aufgestellt, welche ein architraviertes Gesimse tragen, das über denselben verkröpft ist und die Pfeiler krönende Palmetten trägt.

Über den zunächst der Bühnenöffnung stehenden Säulen sind viertelkreisförmige Konsolen gestellt, über welche noch Polsterhölzer vorkragen und über diese ist ein kassetierter gerader Plafond gelegt. Der Plafond des Saales ist eben und liegt nur um ein ganz geringes höher als der Sturz der Prosceniumsöffnung. Diese selbst ist unterschiedslos wie die der vorstehenden Scherwände gebildet. Das Bühnenpodium tritt mit einem Segmentbogen wenig vor.

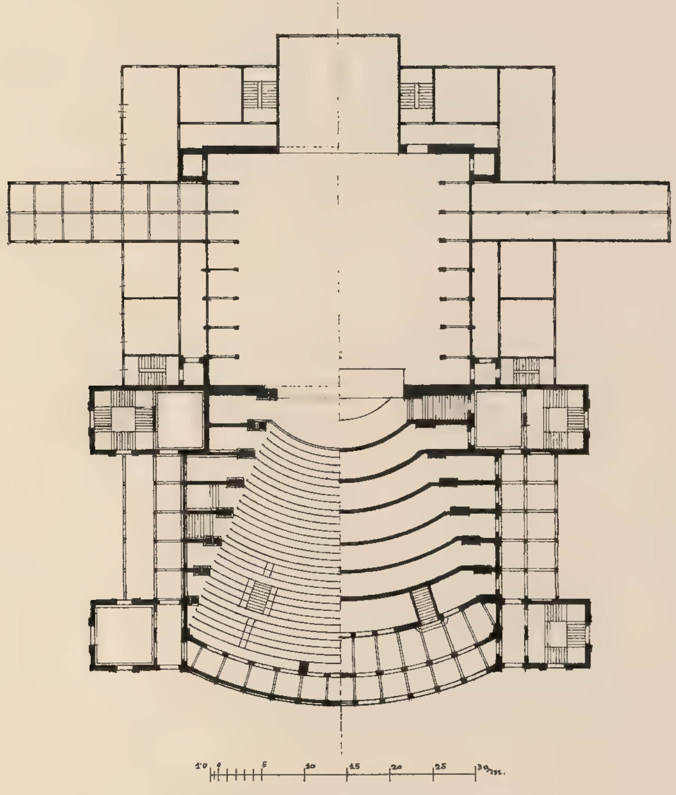


Fig 42. Grundriss des Festspielhauses zu Bayreuth.

Vor demselben liegt das, der „mystische Abgrund“ benannte vertiefte Orchester, an welches von den ersten Scherwandsäulen die amphitheatrale, segmentförmige Reihung der Sitzplätze beginnt. Die rückwärtigen Reihen, welche von den Seiten wegen ihrer hohen Lage über dem Niveau nicht erreicht werden können, sind durch zwei Treppen aus einer Halle unter der Fürstengalerie zugänglich gemacht.

Wie aus dieser Beschreibung ersichtlich, fehlt eine eigene Prosceniumsbildung gänzlich und ist die Säulenstellung, welche die Bühnenöffnung bildet, perspektivisch in den Saal fortgesetzt. An den Säulen und Pilastern sind dreiarmige Beleuchtungsstützen angebracht und die Öffnungen der Fürstengalerie mit Stoffportièren geschmückt.

G. Das Volkstheater zu Worms.

Der Zuschauerraum des Volkstheaters zu Worms gibt sich als eine Weiterentwicklung des Bühnenfestspielhauses zu Bayreuth in gleichfalls primitiver Form.

An den Kreisausschnitt des Parterres schließt sich eine halbkreisförmige Erweiterung des Raumes rückwärts an, welche mit steiler ansteigenden Sitzreihen ausgestellt ist. Die konvergenten Seitenwände des vorderen Teiles enthalten im Parterre die Eingangstüren in den Saal, in ihrem oberen Teile sind sie mit bemalten provisorischen Wänden geschlossen, die bei reinen Musikaufführungen entfernt und die dahinter gelegenen Räume benützbar gemacht werden können.

Die halbkreisförmige Erweiterung enthält Lauben und Emporen, deren untere balkonartig gegen den Saal vortreten und deren obere eine Art offener Logen darstellen.

Im Fond des Saales gegenüber der Bühne ist eine große Sängerloge, welche durch beide Ränge reicht, angebracht, deren Sitzreihen in gleicher Neigung wie jene des zweiten Parterres ansteigen.

Diese Sängerloge wird aber nur in außergewöhnlichen Fällen benützt, so daß dieselbe für gewöhnlich eine Erweiterung des Zuschauerraumes bildet.

Die Zugänge zu dem zweiten Teile des Parterres sind teils von den vom Hauptvestibule den Zuschauerraum umfassenden Gängen, teils von den dort angelegten, in die Gänge der ersten und zweiten Etage mündenden Treppen zu erreichen.

Der Plafond ist eben und enthält in der Mitte kreisrunde, kegelförmige Oberlichte.

Das Proscenium ist überaus einfach, aus glatten Seitenflächen mit Rahmenprofilen gebildet. In den oberen Ecken unter dem konvex gegen den Saal vortretenden Sturze sind konsolenartige Viertelbögen eingesetzt. An dem niederen Podium sind drei schmale Freitreppen in den Saal vorgelegt.

Die Bühne ist, der Art der altenglischen privat-theater, mangelhaft nachgebildet.

Die Dekoration des ganzen Raumes ist in romanischem Stile in etwas naiver Auffassung ausgeführt.

H. Das königliche Hoftheater zu Dresden II.

Der Zuschauerraum des zweiten Dresdener Hoftheaters von Gottfried Semper zeigt in den Grundlinien die Lyraform.

„Die vier unteren Ränge des Hauses, von denen der erste durch feine Eisensäulen gestützt wird, treten — bei einer Höhe von etwa 3 *m* — je 75 *cm* hintereinander zurück, während der fünfte Rang erst hinter der Rückwand des vierten emporsteigt und mit einer Pfeilerstellung nach dem Hause sich öffnet. Der vierte Rang ist als offener Balkon gestaltet; die drei unteren Ränge sind durch leichte, schön geschwungene Zwischenwände in Logen geteilt. Der vordere Abschluß der letzteren, der im alten Hause bekanntlich eine muschelförmige Halbkuppel zeigte, ist gegenwärtig durch eine in zwei Viertelkuppeln endigende halbe Tonnenwölbung bewirkt" (ein Motiv, welches bekanntlich schon bei den Hoflogen des alten Hauses vorkam); „die Brüstungen haben das bekannte geschwungene Profil erhalten, das sich akustisch am meisten bewährt hat."(?)

„Neben dem Proscenium sind, im Zusammenhange mit der Architektur des letzteren und etwa in Breite von zwei anderen Logen, die Prosceniumslogen angeordnet — je eine Säulenstellung mit Gebälk in der Höhe des ersten und zweiten, beziehungsweise dritten und vierten Ranges, darüber im fünften Rang ein von Karyatiden flankierter Balkon."

„Das Proscenium selbst, welches im alten Hause von zwei mächtigen Säulen eingerahmt wurde, ist — entsprechend jenen beiden unteren Logengruppen — zweigeschoßig mit zwei Säulenstellungen ausgebildet und schließt in der Höhe des fünften Ranges mit einer geraden Decke. Gegenüber der Bühne tritt aus dem ersten Range die königliche Hofloge hervor, deren Aufbau bis zum dritten Range reicht. In der Decke des Auditoriums entspricht den Prosceniumslogen ein selbständig behandelter gerader Streifen, während der übrige Raum durch eine Kreisfläche mit zwei Zwickeln ausgefüllt wird."*)

*) K. E. O. Fritsch. Deutsche Bauzeitung, Berlin 1878.

J. Das k. k. Hof-Burgtheater zu Wien.

Der Zuschauerraum des Hof-Burgtheaters war anfänglich nach der schon am Theater zu Bologna vor mehr als 130 Jahren von Antonio Galli-Bibiena angewendeten Lyraform gebildet. Die gleichen Klagen über schlechtes Sehen und Hören führten aber in Wien dazu, denselben durch eine geringe Änderung in die Hufeisenform umzuwandeln. Alle übrigen Formen und Details blieben bis auf die Brüstungen der Schauspielerlogen unverändert.

Die Prosceniumsöffnung ist in der Weise hergestellt, daß die Gewände derselben durch horizontale Gesimse, welche mit solchen im Saale korrespondieren, der Höhe nach in nahezu drei gleiche Teile geteilt sind.

Der untere Teil ist aus einem auf dem Podium aufstehenden verkröpften Sockel mit Leistenfüllungen und daraufgelegtem Postamente von der Höhe der Ersten Rang-Logenbrüstung gebildet und mit Ornamenten dekoriert. Auf letzterem stehen korinthische Pilaster mit plastischen Fruchtgehängen in der Füllung. Über ihnen ist das dreiteilige Gesims der Hoflogen durchgeführt. Darauf ruhen Postamente von der Höhe der Logenbrüstung des dritten Ranges, auf welchem vor zurückgekröpften Lesenen stark bewegte und weit vorgreifende Karyatiden gestellt sind. Über die Polstergesimse ist ein dreiteiliger Gesimsbalken als Sturz der Öffnung gelegt, welcher mit dem Gesimse der Künstlerlogen über dem vierten Range harmoniert. Über diesem Gesimse zunächst der Wand sind viertelkreisförmige Felder mit figuralem Schmucke angeordnet, zwischen denen durch senkrechte Laubstäbe getrennt ein etwas höheres langgestrecktes Mittelfeld liegt, das gleichfalls ein stark bewegtes Figurenrelief enthält.

Die so zusammengestellten Architekturteile bilden den Rahmen der quadratischen Prosceniumsöffnung.

An dem Sturzgesimse hängt, die Öffnung auf ein Drittel der Höhe schließend, der Harlequin, eine geraffte Draperie aus Stoff, deren mittlere Volants hochgezogen, einen Teil einer Teppichimitation sichtbar werden lassen, in deren Mitte das von Greifen gehaltene kaiserliche Wappen mit der Kaiserkrone darüber in polychromer Ausführung angebracht ist. An den Seiten sind die „Hosen“ als Enden der Harlequindraperien herabgeführt.

Die schräg gestellten Hoflogen zunächst dem Proscenium erscheinen infolge der harmonischen Teilung der Architekturelemente desselben in wesentlich gleichem Maßstabe durchgeführt.

Über einem glatten Sockel, der aus dem Orchester bis etwas über Podiumshöhe reicht, ist ein über die Prosceniumsöffnung aufragender Pfeilerrahmen aufgestellt, vor welchem die die einzelnen Logen bildenden Architekturglieder gesetzt sind. Zu unterst grenzen kurze Pfeilerstützen mit ornamentaler Füllung, die Inkognitologen im Parterrerange ab. Die Brüstung derselben ist gerade, die Felder mit ornamentalem Schmuck geziert, in der Mitte eine Lyra, rechts und links davon das österreichische Hauswappen an den etwas zurückliegenden Brüstungspostamenten. Darüber tritt die Brüstung der Hoflogen, welche durch zwei Ränge reichen und rechts für die Mitglieder der kaiserlichen Familie, links für die Mitglieder des kaiserlichen Hauses dienen, in flachem, elliptischem Bogen vor; dieselbe ist reich mit Laubgehängen geziert und in der Mitte ein goldgestickter Lambrequin ausgelegt. Auf den seitlichen Brüstungspostamenten sind korinthische Dreiviertelsäulen aufgestellt, deren unteres Schaftdrittel ornamentiert, deren oberer Teil kanneliert und darüber mit Laubspiralen geschmückt ist. Dieselben tragen ein dreiteiliges Gesims, welches bis unter die Brüstung der Dritten Rang-Logen reicht. Der Fries ist mit einem vergoldeten Lorbeerwulst ausgelegt, das Kranzgesims mit Modillons besetzt. Dieses Gesims war früher segmentförmig vorgebogen. Auf diesem Gesimse steht die gerade abgekröpfte Brüstung der Künstlerlogen, welche durch Rahmen in Felder geteilt und diese mit Ornamenten bedeckt sind. Auf den seitlichen Postamenten sind wieder kannelierte korinthische Dreiviertelsäulen von gleicher Höhe der unteren gestellt und zwischen denselben eine große halbkreisförmige Nische als Loge eingesetzt. Das Gesims über den Säulen ist gerade und verbindet sich in seinen Abkröpfungen mit dem Sturzgesimse des Prosceniums. Der Fries ist durch Laubgehänge geziert und über das Kranzgesimse ein geschlitzter, segmentförmiger Tympanon gesetzt, in dessen Mitte auf einer bekrönten Kartusche, welche von liegenden Figuren gehalten wird, der Doppeladler angebracht ist.

Hinter diesem Tympanon wölbt sich eine große Hohlkehle hervor, welche von zwei gebogenen Tragbalken gestützt ist. Dieselben gehen von den Säulenmitteln der Hoflogen aus. Von den Rahmenpfeilern,

vor denen die Logenportale aufgebaut sind und die sich an die Wand, welche die Hoflogen von den Zuschauerrängen trennt, abkröpfen, ist ein gerader Plafond eingefügt, der auch von den Hohlkehlen geradlinig abgegrenzt und durch Rahmenwerk in drei Felder geteilt ist. Derselbe liegt mit dem flachen Ringe um das kreisförmige Mittelfeld des Saalplafonds in einer Ebene.

Gegenüber der Bühne im Fond des Saales befindet sich die Hof-Festloge. Sie ist aus denselben Architekturteilen wie die früher erwähnten Hoflogen gebildet, mit gesteigertem Schmucke, sie reicht durch zwei Ränge und nimmt die Breite von drei normalen Logen ein. Das Hauptgesims derselben ist gebrochen, der mittlere Teil elliptisch vorgebogen und zu einem Baldachin geformt, dessen Knauf die Kaiserkrone bildet. Auf den geraden Gesimsteilen rechts und links liegen Gestalten der Fama. Der Rideau deckt auch hier nahezu die halbe Höhe der Öffnung ab. Auf der elliptisch vorgebogenen Brüstung ist ein reich gestickter Lambrequin ausgelegt.

Der Raum unter dieser Hof-Festloge ist frei und wird als „Stehparterre" benützt.

Zwischen der Hof-Festloge und den Hoflogen sind die Logenränge eingefügt. Die Brüstungen der Parterre-, der Ersten und Dritten Rang-Logen laufen mit denen der Hoflogen zusammen, jene der zweiten Rang-Logen und des vierten Ranges sind ohne solche Bindung. Die Logenbrüstungen sind nach oben übereinander zurückgesetzt.

Die Brüstung der Parterreloge ist gerade und mit ornamentierten Felderteilungen versehen.

Die Brüstung der Ersten Rang-Logen wird von kurzen Stelen und Pfeilern getragen, auf deren Köpfen drei Konsolen, die nach vorne, rechts und links gerichtet sind, aufliegen.

Über dem niederen Architrav, welcher über die Logenstützen gelegt ist, wölbt sich ein mit Pfeifen geschmückter Wulst heraus, von welchem das geschwungene Brüstungsprofil aufwärts strebt. An der glatten Brüstungsfläche sind Festons angeordnet, zwischen welchen abwechselnd bacchische Embleme und Rahmen mit Gemmenbildern hängen.

Die Logenstützen des ersten und zweiten Ranges sind gleich. Sie bestehen in zwei alternierenden Formen von Voluten, deren Ausgang wie Armlehnen auf die Logenbrüstung reichen, deren Kopf aber die früher erwähnten Konsolendrillinge trägt. In den Augen der Kopfvolute hängt ein Feston. Das Profil der Brüstung der Ersten und Zweiten Rang-Logen ist ebenfalls gleich. Es beginnt mit einer Hohlkehle, welche mit zwei muschelförmigen Viertelkuppelchen auf dem nach vorne gerichteten Konsol aufsetzen, ein Motiv, dem wir schon bei der Hof-Festloge im abgebrannten Hoftheater zu Dresden begegneten, das aber schon an den Auskehlungen und vorkragenden Schwellen der Holzbauten des XV. Jahrhunderts angetroffen wird. Die Brüstungen der Ersten und Zweiten Rang-Logen sind mit einfachen Füllungen versehen, in welche Lorbeerfestons nach oben und unten gebogen eingesetzt sind. Über dem Kragstein der Tragstützen ist ein Konsol an der Brüstung vorgesetzt, auf welchem alternierend eine Kartusche oder eine Künstlerbüste aufgestellt ist. Hinter den Büsten ist ein kreisrunder Nimbus angebracht.

Gegenüber der Bühne ist im dritten Rang der Raum von zirka sieben Logenbreiten zu einer amphitheatralischen Sitzanlage verwendet.

Auch die Stützen des vierten Ranges sind in zwei alternierenden Formen hergestellte Stelen und Karyatiden, welche den früher erwähnten Konsolendrilling tragen. Auf diesem ist ein zierliches dreiteiliges Gesims aufgelegt, dessen Fries sich als Hohlkehle herauswölbt. In derselben sind Festons angeklebt. Die Brüstung des vierten Ranges ist ganz durchbrochen. Sie besteht aus zierlichen Doggen, welche durch Ornamentranken zu einem Gitter verbunden sind, welches durch leichte Postamente über den Logenstützen in Gruppen geteilt wird.

Im vierten Range ist gegenüber der Bühne ein tiefes Amphitheater von Sitzreihen angelegt, an den Seiten ist der Raum abgebaut, so daß nur einige Sitzreihen möglich sind. Der Plafond schwebt frei über dem vierten Rang.

Er schließt an das ebene Plafondstück vor dem Proscenium mit einem flachen Ringstreifen an, welcher in Felder geteilt ist. Am inneren Saume ist ein Gesims mit hohen Konsolen aufgestellt und die Felder dazwischen mit einem vergoldeten Laubgitter für die Ventilation gefüllt. Die flache Kreisscheibe innerhalb dieses Gesimses ist durch eine phantastische Architektur in Felder geteilt, in welchen Bilder mit überaus kräftiger Figuralplastik abwechseln.

In der Mitte befindet sich ein kreisrundes Bronzegitter, aus dessen Mittelpunkt der Luster in den Saal herabhängt und die große Gitterrosette umkreist ein mit einem Lorbeerwulst eingefaßter Bronzereif, in welchen Sonnenbrenner eingesetzt sind.

Der breite Ringstreifen zwischen Kranzgesims und Lorbeerwulst ist noch durch ein konzentrisches Gesims unterteilt und durch acht Bandstreifen, welche vergoldete Arabesken in den Füllungen tragen, in Felder geteilt.

Zwischen diesen Streifen, welche auf einem als Parapet geformten Ringe aufstehen und durch Kartuschen daran befestigt sind, wechseln vier Lunettenbilder in den Hauptachsen des Raumes mit vier phantastischen Portalen mit reichem plastischem Schmucke ab, in deren Öffnung je eine allegorische plastische Gruppe eingesetzt ist. In dem Ringe darüber ist die Einordnung von Malerei und Plastik vertauscht, so daß über den Portalen große Medaillons mit Dichterporträts angebracht sind und über den gemalten Lunetten plastische Kartuschen mit Inschriften.

Der restliche Teil des Plafonds über dem Amphitheater im Fond des vierten Ranges ist unabhängig von dieser Anordnung und sehr einfach durch Felderteilungen dekoriert.

K. Das Deutsche Volkstheater zu Wien.

Der Zuschauerraum des Deutschen Volkstheaters zu Wien charakterisiert sich als eine Kombination von Logenhaus und Hürdenhaus. Die Verbindungsstelle dieser beiden Arten von Zuschauerräumen ist ganz klar markiert, sowohl an den Wänden, als am Plafond. An die Proszeniumsöffnung, welche mit einem Rahmenprofil umgeben ist, in dessen senkrechte Leisten Steigleitersprossen eingefügt sind, schließen sich zwei divergente dreiteilige Logenwände, welche unabhängig von der Rangeinteilung des anschließenden Raumes in drei Ränge aufgelöst sind.

Im Parterre sind keine Logen angebracht. Die Brüstungen der Ersten Rang-Logen treten über hohlkehlenartig aufsteigende Gewölbsflächen korbförmig gebogen vor.

Zwischen dieselben sind eine Art korinthischer Säulen gestellt, welche durch den ersten und zweiten Rang reichen und ihr Gebälke in dem Brüstungsstreifen der Dritten Rang-Logen haben.

Die Öffnungen dieser Logen werden durch Halbkreisbögen gebildet, von welchen aus Stichkappen in die Überwölbung dieses Teiles des Zuschauerraumes hineinschneiden. Dieses Gewölbe, welches von dem elliptisch geformten Sturze des Prosceniums gegen den Zuschauerraum ansteigt, wird durch breite Korbbogengurten eingefaßt und von dem folgenden Teile des flachen Plafonds getrennt.

An diesen vorderen Teil des Zuschauerraumes schließen sich gegen die schrägen Wände etwas zurückspringend zwei gerade, parallele, mit Türen versehene Wände an, welche durch eine beiläufig elliptisch gebogene Wand im Fond vereinigt werden. Bis zum Anschluß dieser gebogenen Wand reicht das Parterre, der restliche Teil enthält Stehplätze.

Zwischen den letzten vier Sitzreihen des Parketts sind sechs Säulenstützen gestellt, welche den ersten Rang mit durchgängigen Sitzreihen tragen.

Die Brüstungslinie des ersten Ranges ist ebenfalls elliptisch gekrümmt und schließt sich an die früher erwähnten Logenwände an, ohne mit denselben in gleichem Niveau zu liegen.

Mitten in diesen amphitheatralisch angeordneten Sitzplätzen stehen wieder sechs Eisensäulen, über welche flache Bögen sich schwingen, die den zweiten Rang mit Sitzreihen tragen. Dieser Rang tritt nur um eine Hohlkehle über diese flachen Bögen in den Raum vor, bleibt also hinter dem ersten Rang in seiner Ausladung gegen den freien Raum etwas zurück. Seine Brüstung läuft sich wieder an dem Vorsprung der Logenwände tot.

Im Hintergrunde dieses Ranges sind wieder eiserne, mit flachen Bogen verbundene Säulen aufgestellt, von welchen aus sich ein flacher, gegen die Bühne zu etwas ansteigender Plafond über den Raum wölbt und an den ersten Teil des Plafonds an der Trennungsgurte anschließt. Der Grundton der Farbengebung des Saales ist weiß, alle Flächen sind mit zahllosen, wurmförmigen, korrupten Ornamenten überdeckt und falsch vergoldet. Diese Ornamentation erstreckt sich auch auf die Plafonds, in welchen überdies noch Bildflächen in Temperamalerei eingelagert sind.

Die Portièren der Logen, sowie die Tapezierung der Subsellien ist rot. In dem flachen Teile des Plafonds ist exzentrisch eine große durchbrochene Bronzerosette eingefügt, über welcher sich der Lüftungsschlott erhebt.

Von einem Stil dieser Ausstattung kann man wohl nicht reden, da sich Barock und Rococo darum streiten.

L. Das Raimund-Theater zu Wien.

Die Laibung des Prosceniums ist ein schräges Rahmenprofil mit segmentförmigem Sturz. An den Seiten sind Steigleitern in Klammerform eingelassen.

Diese Prosceniumslaibung greift in den Bühnenraum ein und der Zuschauerraum ist abweichend von anderen aus einem Grundkreise gebildet, welcher die Vorhanglinie tangiert. Unmittelbar neben den Gewänden des Prosceniums sind zwei gerade Logenportale vorgebaut, welche den Grundkreis abgrenzen. Diese Logenportale enthalten im Parterre Eingangstüren, darüber, zwischen seitlichen gesattelten Konsolen auf einem muschelförmigen Tragkörper ist ein Balkon weit ausgeladen, an dessen reich ornamentierten Brüstungen im Mittel Kartuschen angebracht sind, von denen die links mit der Kaiserkrone geziert ist. Von dieser Balkonbrüstung läuft diejenige des weit in den Saal vorgebauten ersten Ranges, einen Halbkreis beschreibend. Dieselbe ist gleichfalls reich ornamentiert und mit Kartuschen besetzt, vor welchen die Leuchtkörper angebracht sind. Die Prosceniumslogen des ersten Ranges sind von Karyatiden flankiert, welche ein niedriges, verkröpftes Gebälke tragen, über das sich ein elliptisch geformter Balkon vorschiebt. Die Brüstung ist reich ornamentiert und seitlich sind Kandelaber gestellt.

Die Brüstung des zweiten Ranges schwingt von der Brüstung dieses Balkons in einer Lyralinie aus und ist gegen jene des ersten Ranges zurückgesetzt. Diese Ränge begrenzen sonach sichelförmige Grundflächen, an deren Spitzen die Logen vorgesetzt sind.

Die Marquisenträger dieser Ränge werden durch gußeiserne Säulen unterstützt, welche in einer zur Brüstung konzentrischen Kreislinie zwischen den Sitzreihen im Parterre und ersten Range stehen. Im zweiten Range sind die Prosceniumslogen durch Pilaster flankiert und mit einem Rundbogen überwölbt. Von den flankierenden Pilastern wölben sich Konsolträger im Viertelbogen vor, zwischen welchen ein konzentrisches Gewölbsstück von Stichkappen durchstoßen wird. Von diesem Gewölbsanlauf aus, etwas höher gesetzt, schwingt sich ein Gewölbsstreifen, von verzierten Gurten eingefaßt, quer über den Raum von Logenportal zu Logenportal und trennt von dem Plafond ein gerades Stück ab.

Die Umfassungswand des Zuschauerraumes wird in der Höhe des Gewölbschlusses dieses Plafondstreifens durch ein mit Modillons besetztes Gesims abgeschlossen. Auf dasselbe setzt sich eine nach dem Asphaleia-Theater geformte Gewölbschale auf, welche mit einer Kugelschale am Rande beginnend in die Horizontale über der Prosceniumswölbung übergeht. Diese Plafondfläche ist in eine Anzahl gleich breiter, glatter Felderbahnen geteilt, zwischen denen reich ornamentierte schmälere Streifen eingesetzt sind, die gleichsam die Nähte repräsentieren. In den Mitteln der glatten Bahnen sind Kronen in Form der Sonnenbrenner eingesetzt.

In diesem Theater ist das Orchester versenkt angebracht und fast ganz unter das Podium verlegt, so daß die Zuschauer sehr nahe am Proscenium sitzen. An den Prosceniumsgewänden sind Hohlkehlenschirme vorgesetzt, welche die Rahmenbeleuchtung des Bühnenbildes enthalten, jedoch wurde später eine Rivoltabeleuchtung eingeführt und im zweiten Range zunächst den Prosceniumslogen einige zurückliegende Erste Rang-Logen eingebaut.

M. Das Teatro massimo zu Palermo.

Das erst in den jüngsten Tagen eröffnete Theater, dessen Erbauer Gianbatista F. Basile früher starb und von seinem Sohne vollendet wurde, ist in seinem Zuschauerraume der Hufeisenform des k. k. Hof-Operntheaters zu Wien nachgebildet. Diese Grundlinie erscheint im Plafond bis an die Prosceniumsmauer geführt. In dieselbe ist der Kreis voll eingeschrieben. Dieser enthält ein kreisrundes kleineres Mittelbild, an welches sich fächerförmig radiale Längsbilder reihen. In dem restlichen Teile sind gleichfalls Gemälde ausgeführt, aber von ziemlich unregulierten Flächen.

Eine Eigentümlichkeit bietet das Orchester. Dasselbe ist beweglich, so daß es fallweise versenkt werden kann.

Über dem Plafond des Zuschauerraumes in dem kreisrunden Aufbau ist das Foyer angelegt. Die Flachkuppel dieses Raumes ist in antikisierender Weise bemalt. Ein breiter ringförmiger Streifen, in welchem ein Reigen schwebender Figuren gemalt ist, bildet den Saum der Kuppel.

Der Zuschauerraum hat fünf Ränge.

Gegenüber der Bühne befindet sich der Haupteingang zum Parterre, darüber die königliche Loge. Diese reicht durch den ersten und zweiten Rang, bleibt aber unter dem Plafond des letzteren.

Die Logen sind breiter und höher als in allen bekannten Theatern. Sie sind durch feste Wände von einander geteilt, welche etwas hinter der Brüstung zurückbleiben. Unten legen sich Voluten auf die Brüstung, oben stützen Konsolen jene des oberen Ranges, ein System, dem wir schon im k. k. Hof-Burgtheater begegneten. Die Logenbrüstungen sind im Profil gerade und reich mit Ornamenten geziert.

Gegenüber der Bühne ist im dritten Range ein größerer Teil der Logen ausgelassen und dafür Sitzreihen angeordnet, ebenso auch im vierten Range.

Eine Anordnung, welche wir nich allein in den beiden Hoftheatern zu Wien schon angetroffen haben.

Aus den hier kurz beschriebenen Zuschauerräumen ist zu ersehen, daß das vornehmste und reichste deutsche Opernhaus noch in den Sechziger-Jahren, trotz des französischen Charakters seiner Architektur, den italienischen Typus repräsentiert. Ihm folgen, wenn auch zeitlich und räumlich von einander getrennt, das abgebrannte Dresdner Hoftheater, das neue Dresdner Hoftheater und das Hof-Burgtheater zu Wien, welche das italienische Logenhaus mit französischem Einschlag repräsentieren. Diese Gruppe umfaßt einen Zeitraum von 50 Jahren und es muß erwähnt werden, daß hundert Jahre vorher schon eine solche Mischform in dem königlichen Opernhause zu Berlin vorausgegangen war.

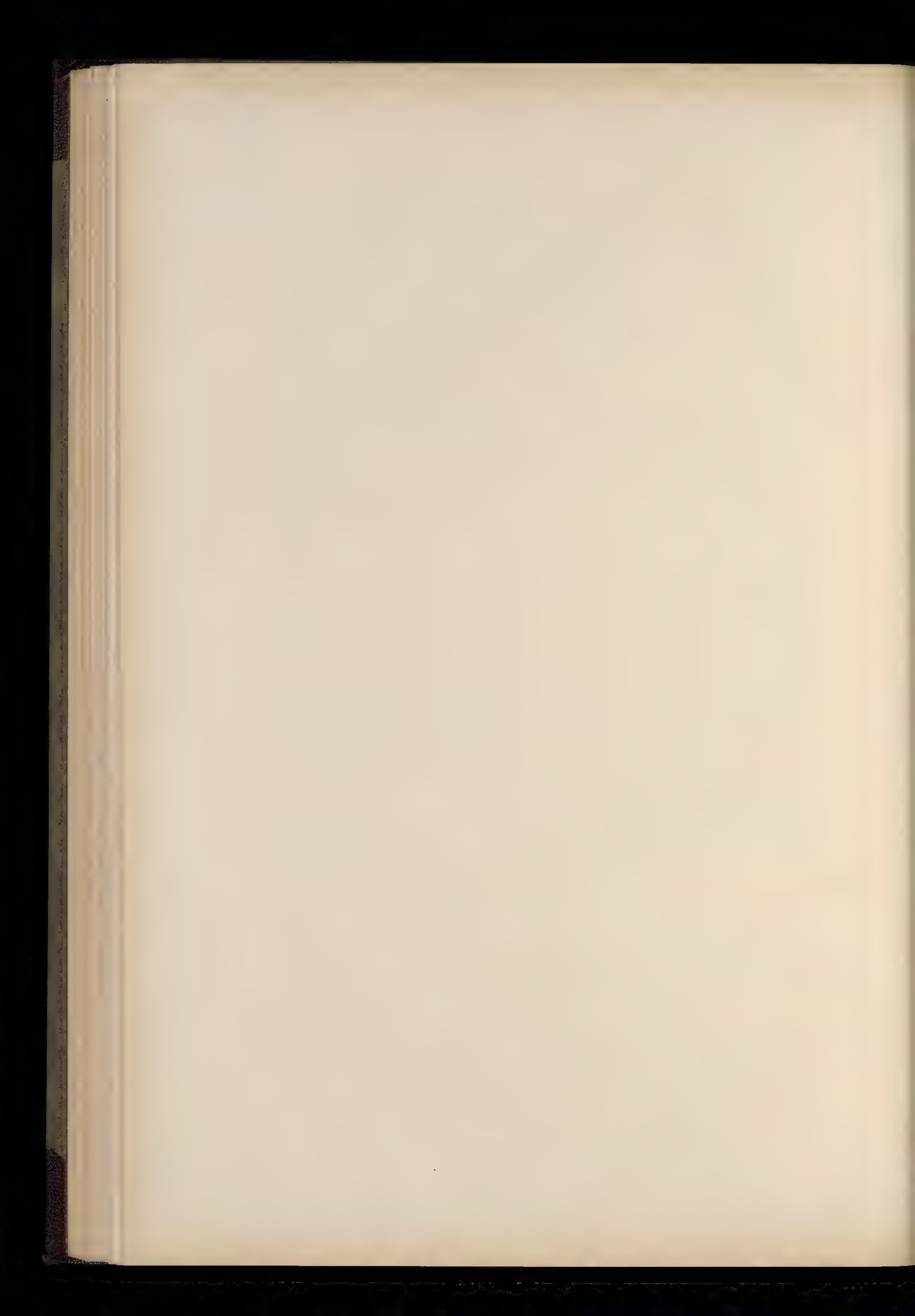
Merkwürdig ist, daß in den drei letzteren Theatern für die Umfangslinie der Logenbrüstungen die Lyraform festgehalten wurde, über welche schon Bibiena den härtesten Tadel erfuhr.

Auch das Stadttheater zu Mainz hält diese Linie fest, wenngleich die sichtbaren Rückwände der freien Logenränge und der ganze antikisierende Aufbau des Saales die Kreisform in überwiegendem Grade zur Erscheinung bringt.

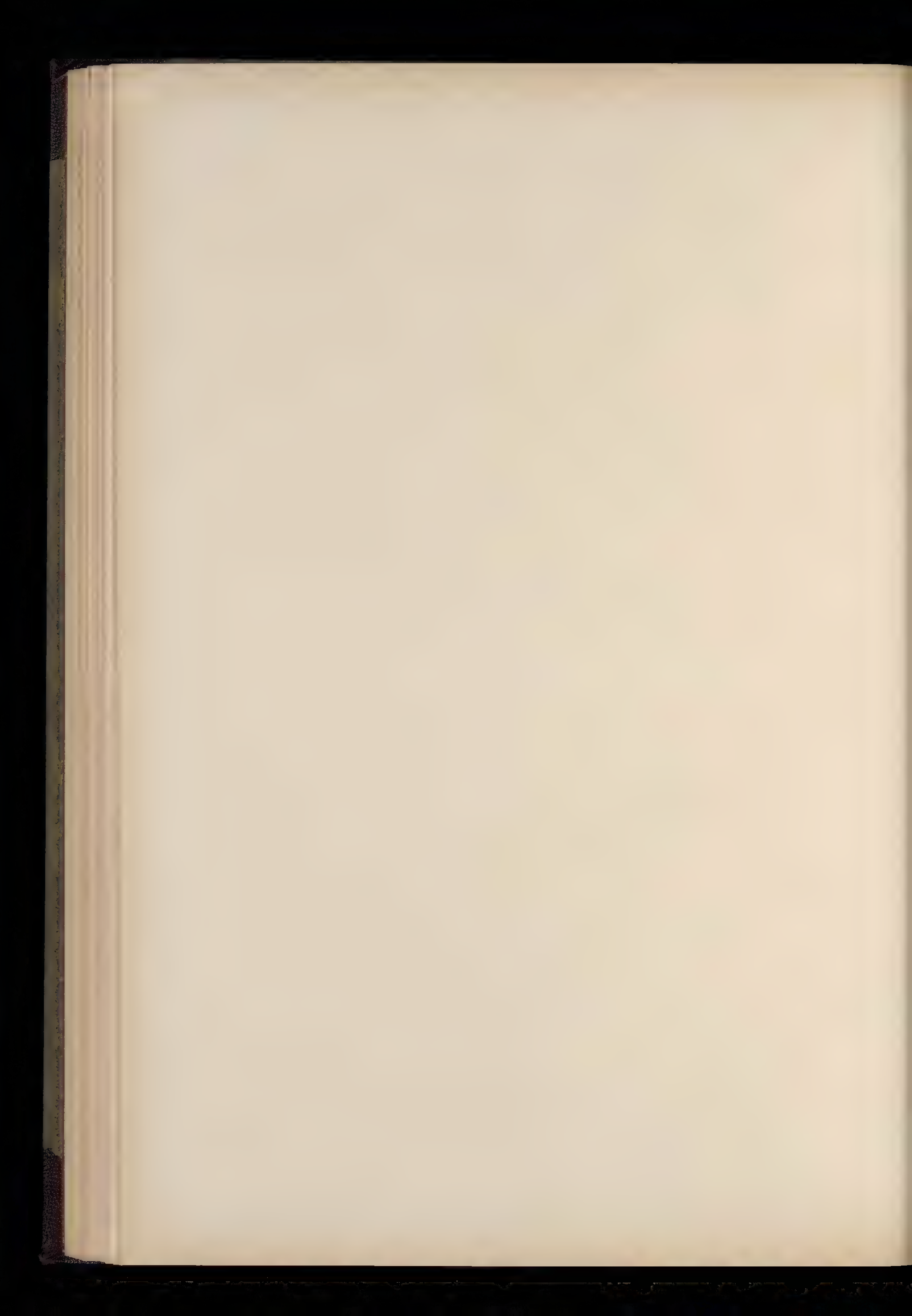
Dieser Saal weicht aber von der traditionellen Form sehr weit ab, er ist trotz der Einreihung der Zuseher in Etagen doch voll Anklänge an die Antike. Einer neuen Saalbildung, welche von der Übereinanderschachtelung der Zuschauer vollständig abweicht, begegnen wir erst in dem Festspielhause zu Bayreuth, dessen Baugedanke wohl auf Semper zurückzuführen sein dürfte.

Es dauerte nicht lange, so wurde die damit eingeleitete Reformbewegung wieder umgebogen. A. Sturmhöfel ist gleich mit „dem Range" und den Seitenlogen zugesprungen und von dieser Anregung ging dann jener Typus aus, welchen man den Typus der Hürde nennen könnte. Diese Kombination, welche einen ästhetisch geformten Zuschauerraum absolut ausschließt, ist aber dem rein kaufmännischen Betriebe unseres Theaterwesens so entgegengekommen, daß er als der allein favorisierte erscheint. Wir treffen denselben daher in Deutschland, in England, in Österreich-Ungarn, in Italien, in Russland, in der Schweiz und den Balkanländern, überall das alte Logenhaus verdrängend.

Wie lange dieser Hürdentypus sich noch in Übung erhalten wird, hängt ganz von der Erkenntnis der Gefahren ab, welche mit der Aufspeicherung zahlloser Zuschauer auf übereinanderliegenden Schirmflächen tatsächlich verbunden sind, und von dem Erwachen des ästhetischen und ethischen Gefühls, das sich gegen solche unwürdige Aufstapelung der Personen zur Wehre setzt.



DER AUFBAU.



Der Aufbau des griechischen Theaters.

AUS den voranstehenden Abschnitten über die Skene und das Theatron ersieht man, wie sich diese beiden Teile des Theaters im Laufe der Jahrhunderte entwickelten. Die erst ganz gesonderten, einander gegenüberstehenden Teile erlangen nach und nach eine Verbindung. Ist dieselbe in der hellenistischen Periode selbst nur durch ein die Parodoï abschließendes Tor hergestellt, so könnte man doch schon von dem einheitlichen Aufbau eines Theaters sprechen, wenn beide Teile einen äußeren Aufbau gehabt hätten.

Aber selbst in der römischen Periode, in welcher eine innigere bauliche Verbindung der getrennten Teile herbeigeführt wurde, ist der äußere Aufbau selten ein vollkommen freier, zumeist nur ein Teil frei, also unfrei.

Das Theatron, das an muldenförmigen Berglehnen errichtet war, hatte einen äußeren Aufbau nur in ganz geringen Teilen nötig und blieb als solcher immer unvollkommen. Die Enden der Sitzstufenreihen, welche wohl meist über die geneigten Erdbodenflächen vorragten, bildeten mit ihren Abschlußmauern Fronten von Dreiecksform, an welchen die Zugänge zu dem Theater, die Parodoï, lagen. Diese Flügelmauern waren rustiziert oder glatt, mit Gesimsplatten abgedeckt. Ihr Fuß an der Orchestra endete mit einem vorgelegten Postamente, das zur Aufstellung eines Standbildes benützt wurde. Bei einigen Theatern ward die Resche der Flügelmauern bei den Diazomata horizontal unterbrochen und diese Unterbrechung mit einem Postamente versehen, das gleichfalls plastischen Schmuck trug. Bei größeren Theatern wurden die Flügelmauern des Theatron durch Strebepfeiler abgestützt, bei einigen diese Stützmauern durch Herstellung von Rampen, welche auf ein Diazoma führten, ersetzt.

Das Theatron ward an seiner äußeren Peripherie entweder durch eine Parapetmauer oder später durch einen Portikus vor einer vollen Umfassungmauer abgeschlossen.

Nach diesen wenigen, äußerlich sichtbar werdenden Teilen kann man wohl nicht von einem vollkommenen äußeren Aufbau des Theaters sprechen. Beinahe alle architektonische Ausbildung ist dem Sitzstufenraume zugewendet worden. Diesem stand nun das Skenengebäude mit großenteils hochentwickelter prunkvoller Front gegenüber.

Im Parterregeschoße desselben war das Logeion, dessen Podium von einer Säulenstellung in der Länge des Orchestradurchmessers getragen wurde, vorgelegt, rechts und links führten Rampen oder Stufenanlagen auf dasselbe.

Die gewöhnlich dorische Säulenstellung des Proskenion war entweder von Risaliten des Skenengebäudes oder bloß von Antenmauern flankiert, oder dieselbe setzte sich an den Schmalseiten des Skenengebäudes herum fort; in diesem letzteren Falle waren die Rampen auf das Logeion manchmal überflüssig. Die Front der Skene über dem Logeion war entweder in einer reicheren Architektur ausgebildet, mit plastischen Friesen geschmückt oder auch glatt mit einfacheren Gesimsen abgeschlossen.

In diesem Falle diente sie wohl direkt für den durch Bemalung herzustellenden Hintergrund, für welchen aber phantastische Architekturen, wie wir ähnliche auf Vasenbildern oder auf Wandgemälden in Pompeji antreffen, verwendet wurden. Für die Bildung anders gearteter Hintergründe wurden verschiebbare Dekorationen angewendet.

In der festen Skenenfront befanden sich drei Türen, von denen die mittlere größere die königliche hieß, durch welche die Könige und Heroen auftraten, die seitlichen kleineren, die Türen der Gäste, für das Auftreten von Personen geringeren Ranges bestimmt, und endlich Türen in den flankierenden Paraskenienwänden, die für das Auftreten des Chores oder ihn ersetzender Personen, für Boten und zum Auftreten von oder zum Abgange nach der Stadt oder der Fremde bestimmt waren.

Durch diese Türen mögen wohl auch die beiden Periakten sichtbar gewesen sein, die in einzelnen Stücken die Örtlichkeit zu markieren oder Göttererscheinungen zu zeigen bestimmt waren.

In dem landschaftlichen Hintergrunde nahm die Mündung der Höhle die Stelle der Türen ein. Die Theater dieser Periode waren noch immer keine äußerlich einheitlich erscheinenden Bauwerke, denn die Verbindung des am Boden haftenden Theatron mit der Skene war nur eine sehr lose. Entweder bestand sie nur in einfachen Schranken, welche quer über die Parodoï von der Stützmauer des Theatron zum Skenenhause standen oder in steinernen Portalen, welche die Orchestra in den Parodoï abschlossen.

Unter den dem Dionysos-Kultus gewidmeten Spielen in Griechenland, bei den Megarern, befand sich auch ein Possenspiel mißgestalteter Dämonen, das in Attika eingedrungen war. Bei den Athenern hatte dasselbe keine besondere Pflege gefunden, während demselben in Groß-Griechenland sogar eine besondere literarische Ausbildung zuteil wurde. Nichts destoweniger entwickelte sich in Attika aus ihm die Komödie.

Von der Phlyakenbühne der Stämme Groß-Griechenlands ging einerseits das römische Theater aus, anderseits wirkte dieselbe auf das hellenistische Theater umbildend zurück. Das Eindringen des Phlyax und die Entwicklung der neueren Komödie machte die Vergrößerung der Bühne zu einem Bedürfnisse bei jenen Theatern, deren Logeion von Paraskenien flankiert war, bei den anderen war dasselbe schon anfänglich ein größerer Spielplatz.

Die günstigen Wechselbeziehungen, welche zwischen jenen Skenengebäuden und dem Theatron bezüglich der Sichtbarkeit des Spieles bestanden, wurden durch das Vergrößern der hohen Bühne beeinträchtigt und das Ungenügen partieller Veränderungen, welche den eingetretenen Übelständen abhelfen sollten, wurde bald so sehr empfunden, daß man zu einer radikalen Abhilfe schreiten mußte.

Eine rationelle Lösung konnte nur durch eine niedrigere Bühne gefunden werden und der Übergang hiezu war umso leichter, als die Phlyakenbühne hiefür Analogien darbot. Zu diesen, zu einer radikalen Umgestaltung nötigenden Forderungen traten noch die Bedürfnisse des steigenden Luxus.

Die Überdeckung des Zuschauerraumes mit Sonnenplahen, des Logeion mit einem vorkragenden Dache, der Abschluß des skenischen Bildes nach oben, alles dies wurde erst möglich durch Vereinigung der beiden getrennten Teile des Theaters der hellenistischen Periode. Mit dieser Vereinigung wurde das griechische Theater in seinem Innenbau zwar vollendet, die parasitische Natur des Theatron aber verhinderte noch dessen vollkommenen äußeren Aufbau.

Der Zusammenschluß der beiden Teile erfolgte auch hier noch nicht in der Weise, daß man dem Skenengebäude, das bisher nicht viel länger als der Durchmesser der Orchestra war, auf die Länge des Durchmessers des ganzen Theatron ausdehnte, wofür keine innerliche Begründung in den Skenenbedürfnissen vorlag, sondern schloß die restlichen Teile der Sitzstufenanlage durch Flügelmauern von gleicher Höhe mit der Skene oder der Umfassungsmauer des Theatron ab.

In dieser Anlage zeigt sich das Theatron in einer Ausdehnung, die in einzelnen Fällen 150 *m* Durchmesser erreichte, dem Skenenbau so überlegen, daß eine vollkommene Verbindung dieser beiden Teile zu einer baulichen Einheit nicht zu erzielen war.

Wenn man bedenkt, daß diese Theater zumeist durch Umbau der bestehenden hellenistischen Theater hergestellt wurden, so konnte ein theoretisches Schema, beirrt durch lokale Verhältnisse, Ökonomie mit den gegebenen mächtigen Bauteilen, insbesondere des Theatron, nicht wohl rein zur Durchführung gelangen.

Die aufgefundenen Theater dieser Periode weisen daher eine Reihe von Entwicklungsstadien auf. Die ersten Glieder erfüllen nur die Hauptbedingung. Ein Logeion von minderer Höhe und größerer Tiefe liegt zwischen den Paraskenien, vor denselben die nahezu auf den Halbkreis reduzierte Orchestra.

Stufenanlagen verbinden die beiden Teile. Diese Verbindungsstiegen zwischen Logeion und Orchestra (Konistra) dürften aber nicht als Zugänge zum Logeion, sowie auch nicht bei den tragischen Spielen, sondern vielmehr bei den Possen und anderen Festspielen in der Orchestra, welche einen solchen Verkehr der Akteure zwischen Orchestra und Logeion gebrauchten, gedient haben.

Wir finden bei einigen Theatern dieser Periode noch die Parodoï, bei anderen sind die Zugänge zum Theatron durch den Skenenbau, respektive die Paraskenien bewirkt, bei wieder anderen sind die Sitzstufenreihen längs der Skenenfront unterfahren oder durch Stiegenanlagen an der Peripherie oder wohl gar mittelst unterirdischer Gänge hergestellt.

Von all diesen Besonderheiten abgesehen, charakterisiert sich der Aufbau des griechischen Theaters der dritten Periode in der Art, daß mit dem halbkreisförmigen, parasitischen Theatron ein mehrstöckiges Skenengebäude von geringerer Länge als der Durchmesser des Zuschauerraumes verbunden ist.

Das Theatron ist unbedeckt, allfalls durch ein Velum überschirmt, das Skenengebäude durch Risalitbauten gegliedert, zwischen welchen ein festes Flugdach für das Logeion angeordnet ist.

Die Front der Skene gegen die Orchestra besitzt eine reiche architektonische Ausbildung, die Paraskenien sind höher geführt, die Flanken derselben meist in die Skenenarchitektur einbezogen, ihre Fronten gegen die Sitzstufen schmucklos gehalten.

Die Außenfronten der Skene mit den anschließenden Flügeln des Theatron, da ihnen eine für die Spiele nötige dekorative Zier nicht zukam, sind wahrscheinlich schmucklos gehalten worden.

Für die Deklamation der klassischen Dichtungen mit ihren kunstvoll gegliederten Strophen, deren rhythmische Feinheiten auf so weiten Umkreis, als die Zuschauerräume der Theater boten, nicht voll genossen werden konnten, für die Rethoren, Kytharisten und Flötenbläser ward schon von Perikles in anderer Weise Sorge getragen. Er selbst stiftete ein Odeon in Athen für diesen Zweck, das zu seiner Zeit zwar nicht vollendet ward, dann aber viel bewundert wurde, von dem aber keinerlei zuverlässige Spuren gefunden sind.

Auch in anderen Städten Griechenlands entstanden solche Odeen. Dieselben waren keine Theater und wegen der den Griechen jener Zeit fehlenden konstruktiven Behelfe, weite Räume frei zu überdecken, meist große Hallen, deren darin stehende Stützen oder Säulen die Überdachung trugen.

Erst in römischer Zeit nahmen sie die Form der Theater an und von dem Odeon des Herodes Attikus (160 bis 170 n. Chr.) in Athen sind uns so viele sprechende Spuren erhalten, daß man den Bau zu einer wahrscheinlichen Form restaurieren kann.

Die Studie von Tuckermann über dieses Odeon ist in vieler Hinsicht sehr interessant, aber in Bezug auf die Ausbildung der Skenenwand und die Abstützung der Decke wenig glaubwürdig.

Die untere Etage der Skenenfront weist entweder auf eine großartigere, weniger schablonenhafte Ausbildung hin, oder auf eine weit einfachere, welche durch Malerei hergestellt und sonach wandelbarer war. Die Überdachung, welche durch schräge Streben und Zangen gehalten wird, ist in dem einen Punkte als richtig anzusehen, daß sie den mittleren Teil über der Orchestra frei läßt; dieser dürfte durch ein Velum überdeckt worden sein. Diese Überdeckung einerseits, welche ja einen Zug in der Richtung der Sparren auf dieselben ausüben mußte, die Konstruktion der schrägen Flugdächer über dem Logeion anderseits lassen mich aber vermuten, daß die Konstruktion des Daches über den Sitzstufen ebenfalls als Flugdach konstruiert war. Diese Ansicht wird nicht unwesentlich durch die mächtige Umfassungsmauer des Theatron unterstützt.

Die Erscheinung des Aufbaues der letzten Odeen ist von denen der Theater der dritten Periode nicht wesentlich unterschieden und die Überdachung derselben, in welcher sich eine große Oberlichtöffnung befindet, ist als ein konstruktiver Fortschritt anzusehen, welcher eben nur bei kleineren Theaterbauten möglich war.

Der Aufbau des römischen Theaters.

Wenn man die ganze Entwicklung des Aufbaues des griechischen Theaters überblickt, so tritt uns als das treibende, zuerst Form und Gestalt gewinnende Element desselben der Zuschauerraum entgegen, der sich um den kreisrunden Tanzplatz legte, und erst später trat demselben die Skene gegenüber.

Selbst in dem vollendeten griechischen Theater ist das Theatron das alles andere dominierende Element.

Ganz anders, geradezu entgegengesetzt hat sich der Aufbau des römischen Theaters entwickelt.

Obwohl von dem griechischen abstammend, nahm er, weil von anderen Grundbedingungen ausgehend, auch eine andere Entwicklung.

Aus der süditalischen Heimat kam die Phlyakenposse nach Rom. Die Spiele fanden auf einem niederen, aus Holz gezimmerten Podium statt, hinter welchem eine feste Bretterwand aufgeschlagen war und auf welches man von der Seite oder von vorne über eine rohgezimmerte hölzerne Stiege gelangte. Die Wand mag zuerst mehr dazu gedient haben, die Akteure bei ihren kostümlichen Vorbereitungen vor den Blicken der Zuschauer zu schützen, als anderen, wie manche meinen, akustischen Rücksichten zu entsprechen. Diese Wand vertrat also die Stelle der Skene, der Kostümbude. Die Wand wurde später durchbrochen und erhielt Türen, durch welche einzelne Akteure das Podium betraten.

Die Bilder auf apulischen Vasen zeigen uns, welche Entwicklung diese primitive Bühne nahm. Da ist es denn ganz besonders interessant zu sehen, daß diese Bühne auch eine Überdachung aufweist, die so viel später erst in das griechische Theater verpflanzt wurde. Die Zuschauer standen vor dieser primitiven Bühne. Die

Spiele hatten nicht den Dionysos-Kult zum Gegenstande und sie fanden auch nicht als Kultfeste statt. Die spätere Attellana, deren Stoffe der Mythologie entlehnt waren, konnten an der Form dieses Theaters wenig ändern.

Selbst als diese Spiele wegen ihrer Bedeutung für das Volk in Rom den Aedilen zur Pflege überwiesen waren, hatte sich diese Bühne wohl mehr entwickelt, allein einen für die Zuschauer eigens erbauten Raum gab es 145 v. Chr. noch nicht. Der in diesem Jahre aus Holz erbaute Zuschauerraum mußte wieder zerstört werden, ja ein Senatsbeschluß verbot, den Spielen sitzend anzuwohnen.

Alle Sorgfalt, alle Ausstattung kam so allein der Scaena zu statten, und wenn auch diese noch aus Holz konstruiert war, so wurde sie doch mit plastischem Schmuck, mit reicher Ornamentik, mit Elfenbein und Gold verziert.

Klaudius Pulcher 99 v. Chr. führte die gemalten Dekorationen ein und so wurde für diese in dem Szenengebäude nunmehr Vorsorge getroffen.

Wenn allein schon für eine große Zahl von Zuschauern, die sich auf ebenem Boden vor der Szene sammeln, uns ein niederes Podium für die Akteure aus rein praktischen Gründen unerläßlich erscheint, so wird dessen Bestand noch durch das Gesetz vom Jahre 194 v. Chr., welches den Senatoren den Platz zunächst dem Pulpitum anwies, tatsächlich erwiesen.

Obzwar nun ein solches Podium die Akteure über die Zuschauer erhebt und sie auch Fernerstehenden sichtbar werden läßt, so bleibt diesen doch der untere Teil der auf dem Pulpitum agierenden Personen verdeckt und dies muß wohl auch für die Römer Grund gewesen sein, die Scaena am Fuße der Hügel zu errichten, wo die Gunst natürlicher Bodenverhältnisse die hintereinander stehenden Zuschauer soweit über ihre Vordermänner erhob, daß alle die agierenden Personen in ganzer Figur sehen konnten.

Zu der Errichtung eines ständigen, konstruierten Zuschauerraumes schritt man aber auch dann nicht, als der Aufwand für die Errichtung der Scaena bereits große Vermögen kostete. Als selbst der Aedile Markus Scaurus im Jahre 58 v. Chr. sein provisorisches Theater am Fuße des Monte Palatin errichtete, wozu er 360 Säulen aus kostbaren Graniten und Marmor und über 3000 Bildsäulen zum Schmucke verwandte, die Mauern mit Marmorplatten und Mosaiken bedeckte, waren die Vorrichtungen zur Aufnahme der Zuschauer notdürftig aus Holz konstruiert und der größere Teil derselben konnte nur stehend dem Spiele anwohnen.

Der Aufbau der Scaena war also bisher unabhängig von dem Zuschauerraume fortgeschritten und hatte bereits monumentale Formen erlangt.

War schon in der apulischen Heimat hinter der Wand die Kostümbude versteckt, so waren auch hier in Rom bei der zu monumentalem Aufbau gelangten Scaena diese Räume sicherlich vorhanden. Wir müssen uns also zu den Nachrichten der Klassiker über die Pracht der Szenenfront, auch wenn sie davon schweigen, diese Räume für die Schauspieler und Statisten, für die Maschinen und Dekorationen dazu denken, die alle mit der „scaena frons" in die monumentale Form übergingen. Es ist kein Zweifel, daß die Schauspieler durch die Türen der „scaena frons" aus Innenräumen auf das Pulpitum traten und die Versurae procurrentes dasselbe seitlich begrenzten. Diese werden auch zur Aufnahme der Dekorationen gedient haben, wodurch schon vor der Verbindung der Scaena mit einer stabilen Cavea sich die von den Paraskenien abweichende Form derselben erklärt.

Ebenso ist es wahrscheinlich, daß das Pulpitum überdacht war.

Die erste Periode des römischen Theaters schließt also um die Mitte des I. Jahrhunderts v. Chr. mit dem vollkommen monumentalen Aufbau der Scaena ab.

Seit mehr als hundert Jahren waren die griechischen Theater den Römern bekannt und trotzdem blieb so lange Zeit das römische ohne einen ständig erbauten Zuschauerraum.

Es ist daher nicht zu verwundern, daß, als der Widerstand gegen die Errichtung eines festen Zuschauerraumes gebrochen war, man das vollkommen erprobte griechische Muster der römischen Scaena vorlagerte.

So erbaute denn Pompejus im Jahre 55 v. Chr. das erste vollständige steinerne Theater, welchem jene des Balbus und Marcellus im Jahre 13 v. Chr. folgten. Es ist selbstverständlich, daß neben diesen monumentalen Theatern temporäre fortbestanden und in den Provinzen nur dort auch steinerne Theater erstanden, wo die Fülle der Mittel dies gestattete. Von diesen römischen Theatern war das des Pompejus nicht das vollendetste, ihm ist an Konsequenz des Baugedankens das Marcellus-Theater weit überlegen.

Wenn wir also die Theater, deren Cavea noch an der Erde haftet, als parasitische außer Betracht lassen und nur jene ins Auge fassen, welche auf ebenem Terrain als vollständige Bauwerke ausgeführt

wurden, so stellen sich uns dieselben in ihrem äußeren Aufbau als Verbindung eines halbkreisförmigen Rundbaues mit einem mehr oder minder schmalen Quertrakte dar, welcher über den Durchmesser des Rundbaues reicht. Die Verbindung der beiden Teile ist eine vollkommen einheitliche, das Ganze ein geschlossenes Bauwerk.

Die Fassaden desselben sind in drei Etagen gegliedert. Im Parterre und dem ersten Stockwerke des Zuschauerraumes bilden sie Arkaturen, welche durch Dreiviertel- oder Halbsäulen gesondert sind, im zweiten Stockwerke sind auf einer Parapetmauer hochgestellte Pilaster angeordnet, welche die sonst ganz geschlossene Wand beleben.

Diese architektonische Gliederung folgt — wenn man von dem Pompejus-Theater absieht — einem Kanon.

Die Ordnungen der Säulen sind die tuskische und jonische, jene der Pilaster die korinthische. Die Gliederung der „scaena frons" steht mit dem die Cavea bekrönenden Portikus in Übereinstimmung, sowie selbst die Teilung der Ränge von der architektonischen Gliederung bestimmt wird.

Die offenen Arkaden der Fassaden des Zuschauerraumes vermittelten im Parterre die radiale Zugänglichkeit zu den Sitzplätzen, in der oberen Etage Räume für das in den Spielpausen die Cavea verlassende Publikum, um daselbst zu promenieren und sich zu erholen. Die Vomitorien waren aber nicht ausreichend, die in einzelnen Fällen bis zu 20.000 Personen zählende Zuschauermenge in den Pausen oder bei Wetterlaunen bequem unterzubringen und jene angenehme Bewegungsfreiheit zu gewähren, welche die Unterbrechung der ganze Tageszeiten ausfüllenden Spiele zur Erholung macht.

Zu diesem Zwecke wurden eigene Portiken und von diesen umschlossene Gärten angelegt oder man erbaute die Stadien in der unmittelbaren Nachbarschaft des Theaters, damit deren umsäumende Arkaden die Promenoirs bilden konnten.

Die Theater der Römer waren ebenfalls offene, bei denen die Cavea etwa zur Zeit der Spiele mit Velen überdeckt war.

Auch Odeen erbauten sie, aber in so später Zeit, daß sie ihre Form von der des Theaters direkt übernehmen konnten. Obwohl die Römer in Überspannung weiter Räume mittelst Gußgewölben geradezu Staunenswertes leisteten, so waren die viel kleineren Odeen doch noch zu weiträumig, um diese Überdeckungsart anwendbar erscheinen zu lassen, und anderseits mußten ihre tausendfältigen Erfahrungen, die sie in gewölbten Räumen in akustischer Beziehung zu machen Gelegenheit hatten, sie schon von dem Versuche zurückschrecken, bei einem Theatergebäude solche Konstruktionen anzuwenden. Die Überdeckungen, für welche das Dach über dem einfachen passageren Bühnenpodium schon in frühester Zeit Gelegenheit zur Erfindung einer Flugdachkonstruktion bot, werden demnach wahrscheinlich auch bei den Zuschauerräumen nur solche Dächer gewesen sein.

Es ist auch anzunehmen, daß diese ebenso als Vorbild für die Überdeckung des Odeon des Herodes Attikus gedient haben, wie früher die σχεδιαν, welche Antonius* über der Skene (nur?) des Dionysos-Theaters in Athen vorübergehend ausführen ließ, Anregung zur Überdeckung des Logeion gegeben haben mag.

Es ist übrigens auch nicht zu bezweifeln, daß in einzelnen Odeen in der Cavea Holzstützen für die Aufnahme der Dachlast aufgestellt waren.

Wenngleich nun die römischen Odeen die Form der Theater annahmen, so dienten sie doch nicht dem wirklichen Theaterbetriebe und fallen außer den Rahmen dieser Studie.

Der Aufbau des Theaters der christlichen Völker des Mittelalters und der Renaissance.

Jahrhunderte trennen das wie die Hälfte eines Rundbaues erscheinende vollendete römische Theater von jenen primitivsten Versuchen dramatischer Spiele bei den christianisierten Völkern Europas, die aus dem Schutte einer gänzlich zerstörten alten Kultur für ihre kindlichen Äußerungen des Spieltriebes erst einen Schauplatz zu erbauen suchen.

Die Illusionen, welche solche Spiele erregen und sich auf große Mengen verbreiten lassen, die mächtigen Wirkungen, welche sie auszuüben vermögen, wurden bald von den Bewahrern des neuen Glaubens und den

* Semper, Stil I B, pag. 314.

Trägern der neuen jungen Kultur erkannt, in religiöse Bahnen geleitet und in ihren Gotteshäusern gepflegt. Die Wechselgesänge der Geistlichen im Chore waren der Anfang. Bald ging man zu der realistischen Darstellung der Mysterien der Religion über. Die heiligen Bücher boten überreichen Stoff dafür dar.

Die Geburt Christi, der Einzug in Jerusalem, die Tragödie auf Golgotha waren hiefür besonders geeignet.

Die Kunstfertigkeiten des frühen Mittelalters, welche meist an den geistlichen Stand gebunden erscheinen, lieferten die Mittel für die szenische Darstellung.

Von den eng umschriebenen biblischen Vorgängen wandte man sich Darstellungen zu, welche dem Leben und Empfinden der Laien näherlagen. Es folgten die Lebensschicksale der Heiligen.

In England soll schon im Jahre 1110 in der Abtei von Dunstable das Mysterium der heiligen Katharina aufgeführt worden sein.

So entwickelten sich diese tiefernsten, einfachen, dramatischen Spiele in den Kirchen und Klöstern; erst als sie umfänglicher wurden und wegen der Heranziehung von Laien zur Mitwirkung einen minder geheiligten Schauplatz erheischten, wurden diese Spiele aus den Kirchen und Klöstern hinaus auf den Markt verwiesen

Es erscheint hier ein förmlicher Parallelismus mit der Entwicklung des griechischen Theaters, das gleichfalls aus dem Dionysos-Tempelbezirke hinaus auf den Markt gedrängt wurde.

Das Laienelement erhielt damit das Übergewicht Durch die Bildung der Zünfte, welche in England früher als anderswo diese Spiele verweltlichten, wurde die Aussonderung förmlicher Spielgesellschaften begünstigt.

In Frankreich übten die Geistlichen eine Polizei über diese Aufführungen aus, bald jedoch gewannen die Bruderschaften durch ihren politischen Einfluß Lizenzen, welche sie berechtigten, von Ort zu Ort zu wandern und diese geistlichen Spiele aufzuführen.

Die Bühne war in jenen Zeiten gewöhnlich ein Schaugerüst von drei Etagen, von dem die mittlere Abteilung den irdischen Schauplatz, die untere die Hölle, die obere das Paradies darstellte. Diese Schaugerüste waren zuerst von geringerer Ausdehnung, da die Strukturteile, Balken und Bretter, welche die darstellenden Personen zu tragen hatten, nicht allzu große Dimensionen annehmen konnten und Zwischenstützen in diesen drei Kompartimenten Bewegungshindernisse für die Akteure abgegeben hätten.

Als man später die Darstellungen komplizierte, mußte man die Räume auch vergrößern und fügte Stützkonstruktionen ein, welche Abteilungen in den zwei unteren Etagen bildeten.

So entstanden allgemach Bühnengerüste von solcher Ausdehnung, daß sie nicht mehr an einer Seite eines Hofraumes oder eines Platzes Raum fanden. Sie boten aber auch gleichzeitig die Gelegenheit, die Darstellungen zu bereichern, indem ein Nebeneinander von Szenen in die Spiele eingeführt werden konnte.

In Deutschland, wo zumeist das Passionsspiel ausgebildet wurde und seine Aufführungen sich an einzelnen Orten sogar auf mehrere Tage ausdehnten, wurde oft der ganze Marktplatz von einem Ende zum anderen benützt, die Dekorationen daraufgestellt, Unebenheiten des Bodens, sowie Gärten und Häuser in seiner Mitte errichtet und beiderseits davon Raum für die Zuseher gelassen.

Von einem Theaterbauwerk kann füglich hiebei keine Rede sein.

In Frankreich suchten die Bruderschaften für die Veranstaltung der Mysterien bald eine feste Niederlassung. Die „Confrères de la Passion“ eröffneten schon im Jahre 1402 das erste stabile Theater in dem großen Schlafsaale des Trinité-Hospitales in der Rue Saint Denis auf Grund eines Privilegiums Charles' VI. Die Szene desselben war noch in drei Etagen abgeteilt. Neben diesen spielten auf Märkten in geräumigen Höfen der Wirtshäuser die wandernden Komödiantenverbindungen weiter.

In Italien, wo das Schrifttum der römischen Klassiker die Literatur beherrschte, die Sprache der Gebildeten die lateinische war und Cicero das Vorbild der eleganten Konversation abgab, gelangte man zwanzig Jahre später in den Besitz der Komödien des Plautus und Terenz. Dieselben wurden in- und außerhalb Rom's ziemlich häufig aufgeführt.

Die früher erwähnten Akademien hatten anfänglich keinen ständigen Sitz und keine ständigen Einrichtungen für die theatralischen Darstellungen. Sie nahmen für die Herstellung der Szene der klassischen oder klassizierenden Stücke zumeist eine dekorationslose Bühne an, der Hintergrund ward nach dem Rezepte von der offenen Szene mit der königlichen Pforte und den Gasttüren gebildet.

Neben diesen, nur den engen Kreisen der Gebildeten verständlichen Unterhaltungen in lateinischer Sprache, liefen aber die Spiele für das Volk einher, welche von den Mysterien bald zu weltlichen Themen, und in seiner Mundart vorgetragenen, abschweiften.

Als nun gar im Jahre 1508 die erste italienische Komödie „Calandra“ von Bibbiena zu Urbino aufgeführt wurde, folgten bald auch andere diesem Beispiele und schon im Jahre 1515 trat Giov. Giorgio Trissino mit einer regelrechten italienischen Tragödie, wenn auch in griechischen Formen, auf die Bretter.

Die Ausbreitung der dramatischen Spiele in heimischer Sprache erfolgte so rasch von Fürstentum zu Fürstentum, daß keine Zeit für die Festwurzlung einer Bühne oder eines ständigen Theaters war.

An den Fürstenhöfen kamen diese Spiele zwar auch in Aufnahme, allein auch da wurde für sie noch kein eigenes Bauwerk geschaffen. Aber die gemalten Dekorationen begannen ihre Entwicklung zu nehmen. Die flottanten Komödiantentruppen zogen mit ihrem leichten Geräte herum und spielten in den großen Höfen oder in den Sälen der öffentlichen Paläste.

Sie gingen damit auch über die Grenzen des Landes hinaus, insbesonders nach Frankreich, wo sie auf provisorischen Bühnengerüsten in größeren Gasthöfen, in welchen das Publikum sich versammelte, wohl auch von den Gängen und Fenstern in den Stockwerken derselben zusah.

Die „Confrères de la Passion de notre seigneur“ erwarb im Jahre 1548 eine Dependance des Hotel de Bourgogne, Rue Mauconseil, und erbaute unter dem Namen Theater de l'hotel de Bourgogne ein permanentes Theater.

Der Zuschauerraum war von rechteckiger Grundform, an dessen einer Schmalseite die Bühne, an den anderen drei Seiten eine Art Logenränge angeordnet waren, wie sie der früheren provisorischen Existenz in den Gasthöfen entsprochen haben mochten.

Dem Zuge nach Verweltlichung des Inhaltes der Darstellungen waren Legenden und endlich die Moralitäten gefolgt und diese Stücke wirkten wieder auf die Vereinfachung der Mysterienbühne zurück, bis man diese endlich ganz aufgab. In Italien war in dieser Zeit durch die vornehmen Vereine der Akademien, welche in der Pflege der Klassiker stecken blieb, in dieser Hinsicht ein geringerer Fortschritt zu bemerken und als die letzten Resultate desselben können die von Palladio für die Academia olympica und von Scamozzi für den Herzog von Gonzago nach des ersteren Muster erbauten Theater angesehen werden, welche aber eines äußeren charakteristischen Aufbaues entbehrten.

An den prunkliebenden Fürstenhöfen, für welche die Steifheit der klassischen Komödien zu wenig Raum für das Vortreten der Macht und des Ruhmes der fürstlichen Personen bot, war den bildenden Künstlern das Feld eröffnet, auf dem sie zur Verherrlichung derselben mit ihren Mitteln erfolgreich wirkten.

Die Pflege der Musik, ihre Verbindung mit dramatischen Spielen, deren Ausstattung durch Architekten, Bildhauer und Maler besorgt wurde, bereitete so bis zum Ausgange des XVI. Jahrhunderts eine neue Erscheinung der dramatischen Kunst vor, ohne aber für dieselbe einen äußeren baulichen Ausdruck zu finden. In England waren die Zünfte der Handwerker viel früher von den geistlichen und Mirakelspielen auf offenem Markte, bei festlichen Anlässen, zu dramatischen Aufführungen übergegangen. Für diese wurden die legendären Stoffe bald verlassen und die Darsteller, welche ihre Komödien selbst schrieben, gingen daran, deren Aufführung in eigens eingerichteten Sälen (privat theaters) oder in selbständigen Gebäuden (public theaters) zu veranstalten.

Diese Theater, von welchen selbst in der Literatur nur spärliche Spuren vorhanden sind, waren meist Holzbauten. Der königliche Hof begünstigte deren Errichtung und Elisabeth gab im Jahre 1575 die erste Konzession zur ständigen Aufführung dramatischer Spiele.

Von den in der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts in London vorhandenen Theatern kommen bezüglich des Aufbaues nur „Swan“, „Rose“, „Curtain“, „Globe“ und andere public theaters in eigenen Gebäuden in Betracht.

Nur bei diesen public theaters kann man von einem äußeren Aufbau sprechen. Die Angaben hierüber sind sehr schwankende und nur von zweien derselben sind mir Abbildungen bekannt geworden, die erst bei eingehendem Studium das Wesen dieser Theater enthüllen. Die Veröffentlichung der Handzeichnung de Witt's aus seiner Reisebeschreibung in der Bibliothek zu Utrecht durch Gaedertz hat uns das Swan-Theater näher gebracht. Die kritische Bearbeitung behufs Feststellung seiner Konstruktion ist eine ebenso langwierige als mühevolle, ihr Resultat habe ich in der Tafel IX, Fig. 16 und 17, niedergelegt.

Darnach ist das Theater ein polygonaler Ringbau gewesen, welcher einen offenen, runden Hof umschließt und dessen schmucklose Fronten aus Stein, der ganze Innenbau aber aus Holz bestand.

Die Angabe de Witt's, daß die Mauern aus zusammengehäuften Flintsteinen erbaut waren, würde besagen, daß dieselben, wenn auch nicht aus Feuerstein, wie Gaedertz meint, sondern aus amorphem Quarz oder Quarzschiefer, als rohes Bruchsteinmauerwerk hergestellt waren.

Der innere Ausbau war ganz aus Holz, jedoch mit Farbe überzogen, welche eine Marmortextur imitierte. Hiernach zu schließen waren wohl auch die Formen der Strukturteile der Steinarchitektur nachgebildet. Die Eindeckung des Daches bestand aus Stroh oder Schilf.

Das Theater hatte an den zwei länger gestreckten Seiten des Achteckes einander gegenüberliegende Eingangstore und an den drei Polygonseiten hinter dem Bühnen- und Garderobehaus Fenster in den Etagen.

Der sonst mit dem in gleicher Höhe umlaufenden Dachsaume abschließende Polygonalbau zeigt nur über dem Garderobehause den Aufbau eines kleinen Häuschens, der Signalhütte, auf welcher, wenn

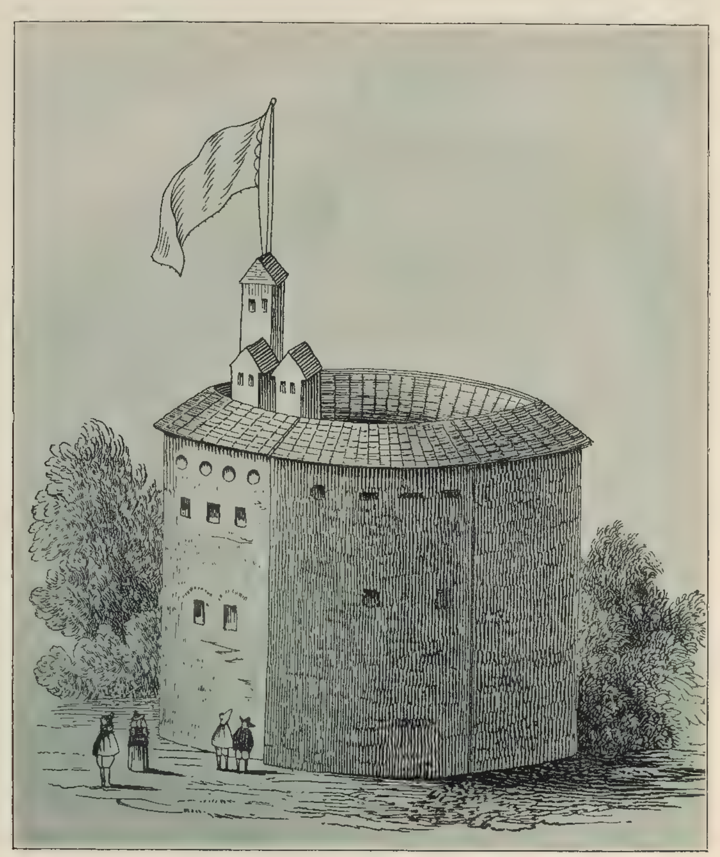


Fig. 43. Das Globe-Theater.

gespielt wurde, eine Flagge mit dem Schwan gehißt und durch einen Trompetenbläser das Signal für den Beginn des Spiels geblasen wurde.

Von dem Globe-Theater sind mehr Überlieferungen vorhanden. Vornehmlich sind es zwei Abbildungen desselben, ein Holzschnitt im British Museum und ein solcher in Chambers Cyclopaedia, welche den Aufbau sehr bestimmt charakterisieren. Demnach bestehen bemerkenswerte Unterschiede zwischen denselben.

Bei der einen sind die Mauern des polygonen Gebäudes im Grundriß gerade, bei dem anderen gekrümmt. Bei ersterem sind die Szenentürme und der Signalturm von einer solchen Größe, daß sie beinahe den Innenraum des Theaters ausfüllen, bei letzterem in bescheideneren Dimensionen dargestellt. Die Verhältnisse von Breite zur Höhe sind in den Bildern solche, daß nach dem ersten das ganze Theater mehr

als ein Turm, bei letzterem aber als ein weiter Rundbau erscheint. Schon aus diesen Unterschieden ergibt sich, daß der Zeichner der ersten Abbildung um vieles naiver war als jener der zweiten und bei näherem Eingehen in die Konstruktion des Baues erscheint nur die zweite von R. Chambers veröffentlichte als Bauwerk möglich und somit auch als die richtigere Darstellung.

Die Anordnung der Licht- und Luftöffnungen an der in Fig. 43 nach Chambers gegebenen Ansicht des Theaters stimmt genau mit der Verteilung der Räume, und der Kranz von Lucken unter der Traufe an den Fronten, welche den Zuschauerraum umschließen, sind für die obere Galerie, in welcher die Zuschauer unmittelbar unter dem Dache sich befanden, als Luftlöcher zu betrachten.

Die unteren Galerien hatten weder solche, noch Fenster nötig, da ihnen Licht und Luft in ausreichendem Maße vom Yard zugeführt wurde, Fenster waren nur nötig dort, wo sich die Lauftreppen und Garderoberäume des Bühnenhauses befanden.

Nach der auf Grund „der authentischen Behelfe“ versuchten Rekonstruktion, welche ich in der Tafel X, Fig. 18 und Tafel XI gebe, war also das Globe-Theater ein achtseitiger Rundbau, wie das Swan-Theater, jedoch mit gekrümmten Frontmauern und nur einem Eingangstore an der Front gegenüber der Bühne. Über dem Tor soll ein Atlant, die Weltkugel tragend, angebracht gewesen sein, nach welcher das Theater seinen Namen führte.

Der ringförmige Aufbau der drei Galerien ist wie im Swan-Theater gestaltet; zwischen den Enden derselben fügt sich das Bühnenhaus ein. Dieses charakterisiert sich nach innen als ein Schloß- oder Saalbau, der von zwei Türmen flankiert ist und vor dem in der Höhe des ersten Stockes der zweite Spielplatz liegt und über dem Saale der „Wall“ oder die Mauer. Nach außen sind nur diese zwei Szenentürme und der über der rechtsseitigen Laufstiege errichtete Signalturm sichtbar.

Auch hier ist der Signalturm höher aufgeführt, um an ihm eine weithin sichtbare Flagge aufzuziehen und das Trompetensignal vor Beginn des Spieles in die Ferne schallen zu lassen.

Die Szenentürme gehören wohl nicht zu dem äußeren Aufbau und dürften auch von außen nicht wahrgenommen worden sein. Der Signalturm ist aber kein so wesentliches Bauelement, als daß seine Art und Stellung an dem Baue eine notwendige und organische genannt werden könnte; somit erscheint der Aufbau wesentlich nur als ein schlichter, polygonaler Rundbau mit horizontalem Gesimsabschluß.

Der Fassungsraum des Swan- wie des Globe-Theaters wird mit 3000 Personen angegeben. Diese Ziffer spricht deutlich dafür, daß diese Theater ihren Standort in der eng verbauten Stadt nicht haben konnten, wie dies auch die uns überlieferten Abbildungen bestätigen, in denen sie auf freiem Plane, vor den Häusern der Stadt, mit Gärten umgeben erscheinen. Das erste Globe-Theater, welches noch mit Stroh bedeckt war, ging nach einer Vorstellung, bei welcher geschossen wurde und ein glimmender Pfropfen auf das Dach fiel, in Flammen auf. Das neuerbaute, von dem hier die Rede ist, war mit Ziegeln eingedeckt.

Die Erbauung des neuen „Globe“ fiel wahrscheinlich in die Zeit der Anwesenheit de Witt's in London, in jedem Falle war dasselbe aber vor dem Ende des XVI. Jahrhunderts bereits vollendet und benützt.

England hatte also zu dieser Zeit nicht bloß selbständige Theaterbauwerke, sondern in dem „Globe“ auch eines von seltenster innerer, wie äußerer Vollendung.

Der Aufbau des altenglischen Theaters erscheint sonach als ein polygonaler Rundbau, in welchem sich die zwei einander bedingenden Hälften von Zuschauerraum und Bühne zu einer baulichen Einheit zusammenschließen.

Hatte zuerst die Ausstrahlung der dramatischen Spiele von Italien in romanischen Formen begonnen, so ging jene in germanischen von England aus.

Schon vor dem Ende des XVI. Jahrhunderts begann dieselbe und verbreitete sich rasch über Holland, Dänemark und Deutschland.

In der englischen Heimat wurde deren Entwicklung von harten Schicksalsschlägen betroffen.

Wie schon erwähnt, kam 1630 das Verbot des Theaterspielens zur Vermeidung von Menschenansammlungen infolge des Auftretens der Pest, dann 1647 die Parlamentsakte, welche die Schauspieler für Vagabunden und Verbrecher erklärte und die Demolierung aller Theater anordnete. Während dieser Zeit tobte über die deutschen Lande der dreißigjährige Krieg und was daher von Theaterleuten jenen Drangsalen in England auswich und nach dem Kontinente zog, fand zum mindesten daselbst einen sehr sterilen Boden vor, der eine dauernde, Einfluß gewinnende Niederlassung ausschloß. Als unter Karl II. 1660 in

England die Errichtung von Theatern wieder gestattet ward, waren die Verhältnisse der Gesellschaft total veränderte geworden. Am Hofe hatte sich bereits bei Festen und dramatischen Veranstaltungen italienischer Geist festgesetzt, und es ist daher vollkommen begreiflich, daß das von Christoph Wreen erbaute Duke's Theater selbst in seinem Äußern Formen italienischer Bauweise aufwies. Es würde im anderen Falle auch als eine bewundernswerte Tat betrachtet werden müssen, wenn der Erbauer von St. Pauls Church, ganz wider den herrschenden italienischen Geschmack, das Theater dem altenglischen getreulich nachgebildet hätte.

Außerhalb England fristete also das Theater in den übrigen Ländern Europas durch anderthalb Jahrhunderte seine Existenz als baulicher Parasit.

Der Aufbau des Theaters der neueren Zeit.

An dem Kaiserhofe zu Wien wurden noch in den letzten Jahrzehnten des XVII. Jahrhunderts theatralische Spiele veranstaltet, welche beinahe ausschließlich von Mitgliedern des kaiserlichen Hauses, den Prinzen deutscher Fürstenhäuser und den Sprossen der höchsten Adelsfamilien ausgeführt wurden.

Aber auch hier gewannen die Italiener maßgebenden Einfluß, und mit ihren Musikern, Sängern und Dichtern zogen auch die Theaterbaumeister ein, die in allen Ländern leichtere Gelegenheit fanden, Theater zu errichten, als in ihrer Heimat.

So erbaute Bibiena 1708 in Wien das erste Theater vor dem Kärntnertor, die Brüder Alessandro und Girolamo Mauro 1718 in Dresden ein Operntheater, dessen äußerer Aufbau von Pöppelmann geleitet wurde.

Es ist von diesen, sowie von manchen anderen Theatern bezüglich ihres Aufbaues weder Rühmenswertes, noch Folgenreiches zu sagen, ich wende mich daher etwas eingehender jenen Theatern zu, welche gewissermaßen Etappen in dem Entwicklungsgange des Aufbaues bedeuten. Vorausschicken will ich aber noch einige Bemerkungen über jene Koëffizienten, welche zwar dem Wesen des Theaterbauwerkes nicht mit Notwendigkeit zugehören, die aber besonders den Aufbau desselben in der ersten Zeit mächtig beeinflußten.

Schon zur Zeit der Renaissance, als an den kleinen Fürstenhöfen in Italien, an der Hofhaltung der Päpste, der Könige von Frankreich und der römisch-deutschen Kaiser die dramatischen Spiele gepflegt wurden, waren die Zuschauer, entweder dem Hofe zugehörige Personen oder die Vornehmsten des betreffenden Landes, besonders begünstigt. „Das große Publikum“ rekrutierte sich teils aus dem Gesinde der Hofhaltungen, teils aus solchen Personen, welche durch ihre Ämter oder geschäftliche Beziehungen mit der Hofgesellschaft in Verbindung standen.

Die vornehme Gesellschaft fand in den Palästen nicht allein jene Einrichtungen, welche für die Bequemlichkeit der solchen Theatervorstellungen Anwohnenden nötig waren, sondern auch noch solche Räume, in welchen andere Hoffestlichkeiten stattfanden, in denen bei solchen Gelegenheiten die Gesellschaft auch zu geselligem Verkehre sich vereinigen konnte.

Mit der Verleihung von Privilegien an Kavaliere oder andere Schauspielunternehmer trat hierin wohl eine Änderung ein, allein diese mußten, sollten ihre Theater des Besuches der hohen und höchsten Gesellschaftskreise sicher sein, Einrichtungen treffen, welche den Sitten und Gewohnheiten der Hofgesellschaft Rechnung trugen. Die Räume, welche in den fürstlichen Schlössern und Palästen den Hofstaat und die glänzende Gesellschaft der Geladenen vor und nach solchen Theateraufführungen vereinigten, in welchen wohl auch einzelne Aktionen der Hoffeste stattfanden, mußten auch in den Privattheatern einen Ersatz finden. Sogleich sorgte man hiefür durch besondere, reicher ausgestattete Vestibule und Treppenhäuser, Räume für den geselligen Verkehr, Garderoben, abgesonderte Räume für den Aufenthalt der Dienerschaft etc. etc.; dies alles wurde Erfordernis für ein Theater der damaligen Zeit.

Bei der herrschenden Sonderung der Stände mußten aber auch die Logen sofort als eine Neuerung empfunden werden, welche diesen Sitten auf das Glücklichste entgegenkam.

All diese Umstände beeinflußten den Aufbau des Theaters, und der Luxus, der ein Bedürfnis jener Stände war, mußte hier vor allem andern das große Wort führen. Es ist leicht begreiflich, daß unter diesen Verhältnissen die beiden Hauptmotive für den Aufbau eines Theaters, der Zuschauerraum und Bühnenraum, nach der zwecklich-formalen Seite hin vollständig in den Hintergrund gedrängt wurden und daß dieselben gar nicht zur Dominante des Baues gemacht werden konnten.

Da das Theater also in Italien und Frankreich mehr, in England und Deutschland weniger, nur vom Standpunkte luxuriöser Vereinigung der herrschenden Gesellschaftsklassen betrachtet wurde, so sprach sich derselbe in seinem Aufbau in der Form großer, palastähnlicher Gebäude aus.

In diesen war der Zuschauerraum, welcher bereits eine prunkhafte Ausbildung in den parasitischen Theatern erhalten hatte, in möglichst günstige Verbindung mit jenen Räumen gebracht, welche der Entwicklung gesellschaftlichen Verkehrs, der Entfaltung des Luxus gewidmet waren.

Dies führte zur Verbindung der Logenränge untereinander, zur Beigabe von Nebenräumen zu den Logen, zu grandiosen Treppenanlagen und Vestibuls. Auch diese waren schon vorgezeichnet, beispielsweise durch das große Vestibule und Treppenhaus des Theaters zu Bordeaux und durch jenes vom Gran Teatro Farnese zu Parma.

Waren in den Palästen früher „Wärmestuben“ vorhanden, in denen das Logenpublikum während der Zwischenakte aus den unbeheizten Theatern zusammenströmte, so wurden in den selbständigen Theatern Foyers angelegt, welche anfänglich demselben Zwecke zu dienen bestimmt waren.

Die Ausbildung dieser Teile: Vestibule, Treppenhaus und Foyer, mußten zusammen, schon nach dem Gesetze der Harmonie, zu den beiden Elementen des Theaters ein drittes hinzufügen, das nahezu von gleichem Gewichte war.

In den Residenzstädten kam noch ein weiteres Bauerfordernis hinzu. Die besonderen Anlagen für die Aufnahme der Herrscher und des Hofes, wenn sie auch bei den Privattheatern eine Einschränkung erfuhren, mußten sich dennoch als ein Element von größtem Gewichte geltend machen.

Alle diese Erfordernisse sollten unter einen Hut gebracht werden und zwar unter einen schönen, passenden Hut; daß dieser aber für einen normalen Kopf zu groß, zu unförmlich werden mußte und daß der blendendste Schmuck dies nicht verdecken kann, ist zum mindesten einleuchtend. Wenn wir diese unter solchem Zwange erbauten Theater betrachten, so finden wir, daß die Ausbildung gerade dieser, dem Grundgedanken des Theaters aufgezwängten fremden Elemente die liebevollste Ausbildung erfährt und das Hauptaugenmerk künstlerischer Wirksamkeit darauf gerichtet wird.

Immer reicher werden diese Elemente entwickelt, so entstehen Arkadenanlagen ringsum, Loggien und Terrassen, Saalbauten an den Fronten, kurz, die beiden Grundelemente, Bühne und Zuschauerraum, welche in ihrer Vereinigung das Wesen des Theateraufbaues sind, sie finden entweder gar keinen oder nur unverständlichen formalen Ausdruck.

Im Vergleiche mit dem Theater der Griechen und Römer und des „Globe“ der Engländer ist dies ein Kauderwelsch gegenüber jener einfachen, klaren und vornehmen Sprache.

Die Portiken und Terrassen der klassischen Theater, sie sind äußersten Falles dem Theaterbauwerk frei vorgelegt, ohne jede Verbindung, oder wenn mit ihm verbunden, so doch den Aufbau nicht überwuchernd.

Um den Weg zu kennzeichnen, welchen die Entwicklung des Aufbaues des Theaters genommen hat, wollen wir diejenigen selbständigen Theater vorführen, die nacheinander das allmähliche Bewußtwerden des Baugedankens bei den Architekten erkennen lassen. —

Das Theater zu Lyon von Soufflot (1734) ist ein langgestreckter nüchterner Baukörper von trapezoïdischer Grundform, dessen rückwärtige Front die Seitenfronten in schräger Stellung abschneidet. An der schmalen winkelrecht stehenden Stirnfront ist ein Risalit vorgelegt, der in jeder der zwei Etagen sieben Rundbogenöffnungen enthält.

Das Parterregeschoß ist aus Pfeilern gebildet, auf welchen die Rundbogen aufruhen. Über diesen befindet sich ein Kranzgesims, das an der Risalitfront einen Triglyphenfries zeigt. Die obere Etage ist mit korinthischen Halbsäulen dekoriert, zwischen welchen die hohen Bogenöffnungen etwas schmal und eingezwängt erscheinen. Das Hauptgesims ist reich profiliert und mit Sparrenköpfen geziert. Über demselben befindet sich eine hohe Attika, auf deren Postamenten allegorische Figuren stehen, während die Felder mit Chimärenreliefs geschmückt sind. Im Mittelfelde befindet sich eine Schrifttafel.

Die Seitenfronten sind einfacher, bei gleichen Gesimshöhen gehalten. Hinter den Fronten zurückliegend erhebt sich eine völlig schmucklose Etage von geringerer Höhe, welche den Zuschauerraum und das Bühnenhaus einschließt und die mit einem gemeinsamen Walmdache bedeckt sind.

Das San Carlo-Theater zu Neapel (1737) ist an seiner linken Seite und an dem rückwärtigen Teile zwar in Verbindung mit Bauteilen des königlichen Palastes, präsentiert sich aber in seiner Front und seinem Aufbau möglichst unabhängig.

Die Stirnfront ist in zwei Etagen gegliedert, deren untere mit Rustikaquadern dekoriert ist.

Drei mächtige Bogenöffnungen, zwischen welchen zwei Blindöffnungen mit Figurennischen ausgekleidet sind, öffnen den unteren Teil der Parterre-Etage. Über den Bogenöffnungen zieht sich eine Reihe von Relieftafeln hin, welche in diese Rustika eingelassen sind.

Dieses besonders hohe Parterregeschoß bekrönt ein einfaches Gesims mit Konsolen, über welchem ein durchlaufender seichter Balkon mit Steinbalustrade angeordnet ist.

Die erste Etage ist von geringerer Höhe, rustizierte Pylonen flankieren eine Reihe von jonischen Pilastern, die, eng gestellt, fünf schmale, hohe Öffnungen einer Loggia bilden.

Das Kranzgesims ist gerade durchlaufend, mit Sparrenköpfen. Die mächtigen Eckpostamente der Pylonen tragen je einen Dreifuß. Zwischen den Eckpostamenten ist eine beiderseits ansteigende Attikamauer aufgesetzt, welche in der Mitte auf einem stufenförmigen Stylobat eine allegorische Gruppe trägt. Unter derselben, an der Attika, ist eine mächtige Inschrifttafel angebracht.

Auch in die rustizierten Pylonen der oberen Etage sind je drei Schrifttafeln von Quaderhöhe eingelassen.

Bei diesem Theater zeigt sich aber schon eine Trennung im Aufbau des Zuschauerraumes und Bühnenhauses, welch letzteres etwas höher geführt ist, aber die runde Form des Zuschauerraumes kommt hiebei noch nicht zum Ausdrucke.

Das Opernhaus zu Berlin (1743) ist ein langgestreckter Bau von rechteckigem Grundriß in einer Hauptgeschoßgliederung. Ein hoher Rustikasockel trägt den glatten Fassadenaufbau, an welchem sich hohe, mit Spitzgiebeln bekrönte Fenster befinden, über denen niedrige liegende Fenster angeordnet sind. Die Fronten sind mit einem dreiteiligen Kranzgesimse abgeschlossen. Über demselben erhebt sich eine Attikamauer, welche über den Fenstermitteln mit Balusterstellungen durchbrochen ist. Vor der schmalen Hauptfront ist auf rustiziertem Stylobat ein Portikus von sechs korinthischen Säulen vorgelegt, der mit einem Giebel bekrönt ist. In demselben befindet sich eine Figurengruppe von Rietschel; als Akroterien sind allegorische Figuren verwendet.

Zu dem Podeste des Portikus führen rechts und links an der Front Freitreppen empor. An der Rückwand des Portikus befindet sich in der Mitte eine mächtige Eingangstür zu dem dem Zuschauerraume vorgelegten Apollonischen Saale. Neben dieser Eingangstür befinden sich je zwei Flachnischen mit Figuren, die Mauerfläche über der Tür und den Nischen ist mit einem Relieffries geziert. In der Mitte der Stylobatmauer des Portikus ist der Eingang zu dem Vestibül des Theaters angebracht. An der Hauptfront rechts und links vom Portikus ist je ein hohes Fenster mit Spitzverdachung, darüber ein liegendes in einfacher Chambrame angeordnet.

An den langgestreckten Seitenfronten ist in der Mitte von je sieben Fenstern ein mit korinthischen Pilastern geschmückter Risalit vorgelagert. In der Mittelachse desselben befindet sich eine hohe Tür mit gerader Verdachung, rechts und links hievon zwischen den Pilastern je zwei Nischen mit Figuren und darüber in liegenden Fensternischen Reliefplatten.

Auf der vollen Attikamauer sind über den Pilastern sechs Standfiguren aufgestellt.

Den Risaliten war eine zweiarmige Freitreppe vorgelegt. An der Rückfront befand sich ebenfalls eine flache Risalitvorlage. Das Haus stand durch 100 Jahre, als es ausbrannte. Die durch C. F. Langhans bewirkte Wiederherstellung hat das Äußere nur unwesentlich berührt. Außer den seitlichen Unterfahrten wurde nur an der Rückfront ein Trakt mit Schauspielergarderoben angebaut, welcher die ursprüngliche Rückfront verdeckt.

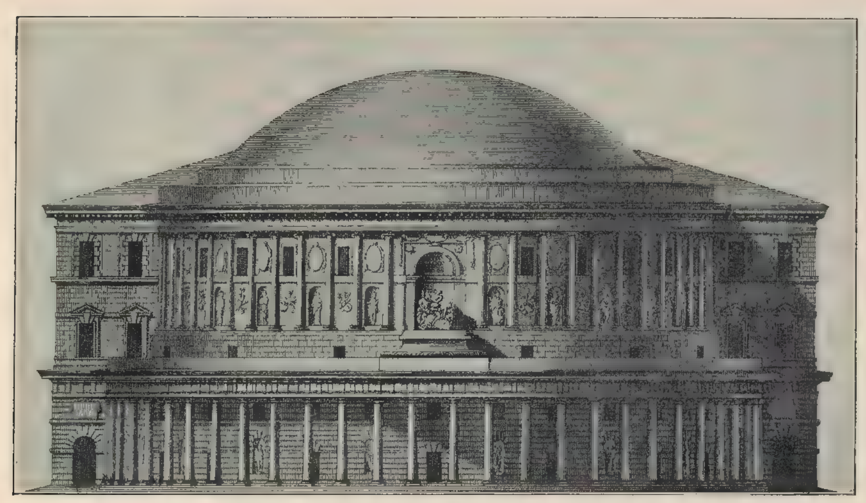
Das Französische Komödienhaus zu Berlin (1774), später Nationaltheater, war gleichfalls ein langgestreckter Bau von rechteckiger Grundform unter einheitlichem Dache. Es bestand auf hohem rustiziertem Sockel aus einem glatten Fassadenaufbau mit zwei Reihen Fenster übereinander, dreiteiligem Hauptgesims und voller Attikamauer.

An der schmalen Stirnfront war ein viersäuliger jonischer Portikus vorgelegt, mit flachem, über die Attika reichendem Giebel, der an den Attikaecken und an dem Scheitel allegorische Standfiguren trug.

Das Parterregeschoß zeigte hier zurückliegende Rundbogenöffnungen, darüber Fenster mit geradem Sturz.

Vor dem Portikus lag der ganzen Breite nach eine Freitreppe vor. In der Mitte der Seitenfronten befanden sich flache dreiachsige Risalitvorsprünge.

Das Theater zu Bordeaux (1780) ist von rechteckiger Grundform und im Parterregeschoße ringsum mit einer Laube umgeben.



Ansicht des Theaters nach dem Entwurfe des Vincenzo Ferrarese.

Die Fassaden sind mit korinthischen Säulen kolossaler Ordnung an der Stirnfront und Pilastern an den Seitenfronten dekoriert.

Die Wand ist durch ein Kordongesims unterteilt, so daß über den zwischen Kolossalpilastern im Parterre befindlichen großen Rundbogenöffnungen über dem Kordongesimse Fenster mit geradem Sturz, mit glattem Giebel und Balustradenparapet angeordnet erscheinen.

Über dem mächtigen Kranzgesimse mit Sparrenköpfen ist eine hohe Attika aufgebaut, welche ein Obergeschoß bildet.

Die Pilaster und Gesimse derselben sind glatt, in den Feldern befinden sich schmucklose Fenster. Auf dem Attikageschoße ist eine Balustrade aufgesetzt.

An der Hauptfront sind die korinthischen Säulen zu einem durch zwei Etagen reichenden Portikus benützt, an dessen Rückwand korrespondierende Halbsäulen angeordnet sind. Das Gebälke dieses Portikus trägt eine Balustrade, deren zwölf Postamente mit Figuren geschmückt sind.

Hinter diesem Portikus befindet sich ein großes Vestibül, darüber das Foyer und hinter dem Vestibül das grandiose Stiegenhaus, welches durch beide Etagen reicht und zum Logenhause einerseits und Foyer anderseits führt. Der Aufbau des Zuschauerraumes und des Bühnenhauses erhebt sich nur wenig über die Dachflächen der sie umgebenden Trakte, er hat ein einfaches Hauptgesims, auf welchem an der Stirnseite wie an der Rückseite je ein kleiner Giebel aufgesetzt ist.

Einige Jahre vorher, 1771, hatte Millizia das Projekt des Vincenzo Ferrarese veröffentlicht und obzwar diese Publikation einen großen literarischen Erfolg hatte, so fand das Projekt doch keine Nachahmung. Dies ist heute leichter begreiflich, als es dem Autor und seinen Anhängern erscheinen mochte. Ferrarese legte den Zuschauerraum und den Spielplatz in einen kreisrunden Aufbau zusammen, den er mit einer Flachkuppel überdeckte. Die Bühne war ein niederes Podium, das als Rückwand einen Teil der Umfassung des gemeinsamen Raumes hatte. Dieser war mit einer Prunkarchitektur kolossaler Ordnung geschmückt und von drei Rundbogenöffnungen durchbrochen, deren mittlere nach Art der königlichen Pforte im römischen Theater besonders große Dimensionen besaß.

Die damals schon stark entwickelte Kulissenbühne verwies er hinter diese Portale, insbesondere hinter das mittlere. Dieser an inneren Widersprüchen krankenden Bühne mußte notwendigerweise die gesamte theatralische Künstlerwelt opponieren, da sie in ein vollkommen ungewohntes Milieu versetzt werden sollte.

Nicht minder mußte die Gesellschaft, deren Sitten oder deren Sittenlosigkeit das herrschende Logensystem des Zuschauerraumes in der angenehmsten Weise vollkommen entsprach, sich gegen die gänzliche

Beseitigung der Logen wenden, an deren Stelle nunmehr nichts anderes als offene Sitzreihen zwischen einer Säulenkolonnade kolossaler Ordnung gesetzt werden sollte. Waren diese auch durch Scherwände unterteilt und war dies in Frankreich auch bereits in Mode, so war das den Italienern doch zu viel des Guten angesonnen.

Aber nicht alle propagierten Neuerungen fielen auf unfruchtbaren Boden, wie wir an der Bildung des Zuschauerraumes des Theaters von Bordeaux wahrnehmen können.

Das Projekt des Ferrarese (Fig. 34) zeigt für die äußere Erscheinung des Zuschauerraumes einen halbrunden Vorbau, welcher in Etagen gegliedert ist. Bei dem halbkreisförmigen Aufbau des Ferrarese ist das Parterre von einer Kolonnade umgürtet, welche die Eingänge zum Theater überschattet und im zweiten Range eine offene Terrasse darbietet, welche aber in der Mitte durch ein mächtiges Postament des Richtungsschmuckes unterbrochen ist. Über der Terrasse, auf glattem, hohem Stylobat, in welchem die Türen zu derselben eingeschnitten sind, ist die Wand mit Halbsäulen dekoriert, welche durch zwei Geschosse reichen und das Hauptgesims tragen. In den Interkolumnien des unteren Geschosses wechseln Reliefschmuck mit Figurennischen, in denen des oberen Fensteröffnungen mit Kartuschen ab. In der Mitte durch beide Etagen reichend ist eine große, reich dekorierte Nische angeordnet, in welcher eine Figuralgruppe aufgestellt ist. Über diesen Fassadenaufbau erhebt sich eine Flachkuppel, welche einen Zentralraum überdeckt. In der Richtung des Querdurchmessers des Zuschauerraumes treten seitlich dreigeschossige Risalite vor, welche in gleicher Gesimshöhe mit dem Rundbau abschließen und Treppen, Korridore und Ökonomieräume der Bühne, sowie Konzert- und Gesellschaftssäle enthalten. Dieser Baukörper, vor welchem der halbrunde Vorbau des Zuschauerraumes lagert, ist von nahezu quadratischer Grundform.

Das Neue Schauspielhaus zu Berlin (1802) hatte von dieser Anregung, sowie von dem Bau des Theaters zu Bordeaux nichts profitiert. Es war bestimmt, das kleine Nationaltheater zu ersetzen und wurde hinter demselben auf dem Gendarmenmarkte aufgeführt. Dasselbe war ebenfalls von langgestreckter rechteckiger Grundform, an dessen dem Platze zugekehrter Längsfront ein sechssäuliger Portikus jonischer Ordnung mit einem reliefierten Flachgiebel vorgebaut war. Die Fassaden waren in den Formen der römischen Architektur gebildet.

Auf einem niederen glatten Sockel erhob sich ein Aufbau, der ein hohes Geschoß, das durch ein schwaches Kordongesims von einem oberen Halbstock mit kleinen liegenden Fenstern abgetrennt war. Darüber befand sich ein dreiteiliges Hauptgesims, dessen Fries mit Festons geschmückt war. Auf dem Hauptgesimse war eine glatte Attikamauer aufgesetzt, von welcher ein abgewalmtes, einheitliches Bohlendach ausgehend, den ganzen Bau überdeckte.

Das Untergeschoß der Langfronten war von glatten Pfeilern gebildet, auf welche Halbkreisbögen aufgesetzt waren. Die zurückliegenden Füllungen waren unter dem durchgehenden Kämpfergesimse mit hohen Fenstern mit gerader Verdachung versehen und die Lunetten darüber als halbkreisförmige Fenster ausgestattet.

An dem zurückliegenden Frontteile des Portikus der Langfront waren in dem Untergeschosse fünf Türen mit geradem Sturz angeordnet, deren mittlere mehr betont und über der geraden Verdachung ein halbkreisförmiges Fenster trug, während über den anderen Türen kreisrunde Fenster angebracht waren. Über dem Kordongesimse befanden sich große Fenster mit geradem Sturz. An den Langfronten waren flache Risalite mit einer Achse abgehoben, welche auf die Stirnfronten in gleicher Art übergeführt waren, zwischen denselben waren vier jonische Säulen gestellt und an der zurückliegenden Mauer drei Eingangstüren, welche in das Vestibule des Theaters führten, angeordnet.

Darüber befanden sich abweichend von dem System der Langfronten dreiteilige gerade Fenster, welche bis unter das Kordongesims reichten, und in dem Halbstock ebenfalls flache dreiteilige Fenster. Der Bau ist insoferne bemerkenswert, als die Seitenfront gegen den Gendarmenmarkt durch den weitvortretenden Portikus als Hauptfassade betont erscheint.

In der Richtung des zwecklich formalen Ausdruckes im Aufbau des Theaters ist das Projekt des Pietro San Giorgi für die Via del Corso zu Rom 1821 höchst bedeutungsvoll geworden.

Bei demselben ist der Zuschauerraum ebenfalls äußerlich durch einen halbkreisförmigen Ausbau charakterisiert. Die Gliederung der Fassaden in zwei übereinandergestellte Arkadenreihen hält sich mehr an römische Vorbilder. Der Aufbau des inneren Zuschauerraumes steigt über diese empor, aber mit einer nur geringen Geschoßhöhe.



Ansicht des Theaters Pietro San Giorgi in der Via del Corso zu Rom.

Dieser höher geführte innere halbkreisförmige Bauteil ist sehr einfach fassadiert und mit einem Zeltdache überdeckt. An diesen Vorderteil des Baues (Fig. 35), dessen Halbkreisform seitlich durch Risalite mit Unterfahrten abgegrenzt ist, schließt sich ein oblonger Baukörper an, dessen Breite gleich dem Durchmesser ist, dessen Tiefe diesen aber überschreitet

An den Seitenfronten sind, nahe ihrem Ende, diese Unterfahrten wiederholt.

Die Arkaturen umlaufen den ganzen Bau in zwei Etagen, der Bühnenraum aber, sowie die seitlich an ihm liegenden Garderoben der Bühnenkünstler und die rückwärtig angeordneten Saalräume steigen, sowie der Zuschauerraum, um eine Etage höher darüber auf. Die Gesimshöhe dieser Aufbauten von Zuschauerraum und Bühne ist die gleiche und das Zeltdach des Zuschauerraumes schließt sich an den Giebel des Satteldaches des Bühnenhauses an, welcher, da das Bühnenhaus breiter ist, über die Reschen des Zeltdaches hinausreicht.

Durch die Stellung des Gebäudes mit der Rückfront gegen die Via del Corso sah sich der Projektant veranlaßt, dem Theater Räume anzufügen, deren Bestimmung mit einem Theater nichts zu thun hat und die nur seine Grundform aufschwellen machen und verzerren.

In einem ganz ähnlichen Falle befand sich vordem schon Schinkel, der auf den Fundamenten des abgebrannten Neuen Schauspielhauses von C. G. Langhans und Moser das königliche Schauspielhaus, 1817—1821, zu Berlin erbaute. Er fand ein Programm vor, das die charakteristische Gestaltung dieses Bauwerkes als Theater allein schon unmöglich machte.

Wenn ich es unterlasse, dasselbe zu beschreiben, so darf ich dies umso eher, als ja so unendlich viel schon darüber gesagt und geschrieben ist. Was ich dem allen noch hinzufügen möchte, ist, daß der Bau zwar sich als ein Werk von vornehmer Schönheit repräsentiert, nicht aber als ein Bauwerk, in welchem sich der Typus eines Theaters klar ausspricht.

Umso größer ist das Verdienst Mollers, der, wenngleich ein weit Geringerer als Schinkel, dennoch einen entschiedenen Schritt auf dem Wege charakteristischer Gestaltung des Theaterbauwerks tat.

Mollers Stadttheater zu Mainz, 1829—1832, gibt dem von den beiden vorgenannten Italienern gefaßten Gedanken zum erstenmale Ausdruck und zwar erfolgreichen baulichen Ausdruck.

Der Aufbau dieses Theaters geht von einem schmalen mittleren Quertrakte aus, vor den sich der halbrunde Vorbau des Zuschauerraumes legt.



Stadttheater zu Mainz.

Rückwärts schließt sich ein Trakt an, der die Bühne und Hinterbühne enthält. Dieser Trakt teilt sich in zwei Teile von ungleicher Höhe. Der Teil, welcher die Bühne einschließt, ist von größerer Höhe und auch höher als der Zuschauerraum geführt, der rückwärtige Teil, welcher die Hinterbühne, Depots und Treppen enthält, ist niedriger. Die Hauptfronten sind in drei Geschoße gegliedert und in Hackelstein ausgeführt.

Das Parterregeschoß hat Rundbogenöffnungen, welche mit glatt gearbeiteten Chambramen, die in der Mauerfläche liegen, versehen sind. Vor den drei mittleren Öffnungen lag früher eine mit glatten Wangen abgeschlossene Freitreppe. Durch diese, sowie die freien Bogenöffnungen war früher die Mitte charakterisiert. Jetzt lauft diese Freitreppe rings um den Halbrundbau. Die seitlichen Bogenöffnungen sind zum Teil geblendet und enthalten kleinere Rundbogenfenster.

Das Erdgeschoß dieses Rundbaues trägt einen Balkon auf glatt gearbeiteten Steinkonsolen mit einem Geländer aus Stabeisen.

Die erste und zweite Etage ist mit Pilastern geschmückt, deren mißgeformte Laubkapitäle aber nicht gestatten, sie in eine klassische Ordnung einzureihen. Zwischen den Pilastern sind auf durchlaufenden Kämpfergesimsen profilierte Rundbogen aufgesetzt. Zu diesen Rundbogen sind mit glatten Gewänden Rundbogenfenster eingefügt, welche stark zurückliegen. Das Hauptgesims ist etwas reicher gegliedert und mit stark vorschießenden hölzernen Sparrenköpfen versehen. Das Dach ist ein Zeltdach und schließt sich an die Giebelresche des dahinter aufsteigenden, mit einem Satteldache überdeckten Bühnenhauses an.

Die Flügel des Quertraktes enthalten die großen dreiarmigen Logentreppen von quadratischer Grundform, an welche sich je ein Saalraum anschließt, der als Atelier bestimmt war, aber als Café für das halbkreisförmige Foyer der ersten Etage dient.

Die ganze Anordnung ist überaus einfach, die Ausführung in Hackelsteinmauern und die Details dem Tiefstande der Architektur in jener Zeit entsprechend. So wenig angenehm die unglückliche triste Farbe dieses Bauwerkes auch ist, dennoch siegt die originelle Erscheinung des Baues über diese ungünstigen Eigenschaften.

Die Charakteristik des Zuschauerraumes und des Bühnenraumes ist hier im Aufbau mit einfachen Mitteln versucht, wenn auch den Kernformen nicht ganz entsprechend durchgeführt.



Hoftheater zu Dresden I.

Diesem ersten Versuche folgte Gottfried Semper einige Jahre später mit dem Theaterentwurfe für das Dresdner Hoftheater, der im Jahre 1838 zur Ausführung und 1841 zur Bauvollendung gelangte.

Wenn auch bezweifelt werden wollte, daß Semper die Projekte des Ferrarese und San Giorgi gekannt habe, so ist über allen Zweifel erhaben sein Studium der römischen Architektur und deren Tochterkunst, der Renaissance, welche ihn hierauf leiten konnten.

Das erste Dresdner Hoftheater von Semper zeigte denn auch eine große Verwandtschaft in der äußeren Form des Zuschauerraumes, wie im Projekte des San Giorgi, das von denselben Prämissen ausgegangen war.

Der Aufbau des Theaters entwickelte sich aus einem zweigeschoßigen, rechteckigen Hauptbau, an dessen Vorderfront der Vestibule- und Foyerbau halbkreisrund vortrat.

Die Seitenfronten waren dreiteilig, mit flachem Mittelrisalit, welchen im Parterregeschoß je eine Unterfahrt vorgelegt war. Die Mittelrisalite erhoben sich noch um ein Geschoß höher und schlossen mit einem Giebel ab. An der Rückfront trat ein hinter der Bühne angelegter Saalbau als mächtiger Risalit von größerer Höhe heraus. Während an der Vorderfront die innere Ringmauer des Foyers als Umfassungsmauer des Zuschauerraumes noch um eine Geschoßhöhe emporstieg und ein gemeinsames Hauptgesims sowohl die seitlichen, höher geführten Mittelrisalite und den Saalbau hinter der Bühne nach oben begrenzte, trug der Zuschauerraum noch eine hohe Attika, welche auch den gleich dimensionierten Bühnenaufbau bekrönte. Hiedurch erschien der Baukörper von Zuschauerraum und Bühne als die einheitliche Dominante des Baues. Das Dach, gegen vorne ein halbes Kegeldach, das über der Bühne in ein Satteldach überging, war an der Rückfront abgewalmt.

Die seitlichen Mittelrisalitkörper, welche um die Attikahöhe niederer blieben, enthielten Garderoberäume für Schauspieler, Sänger und Chor.

Diese Verteilung und Bestimmung der Baumassen war überaus einfach und von zutreffender Selbstverständlichkeit ihrer Erscheinungsformen.

Der halbkreisförmige Aufbau von Vestibül und Foyer war nach römischen Mustern in zwei Arkadengeschoße gegliedert. Die dorischen Säulen im Parterre trugen ein dreiteiliges, glattes Kranzgesimse, auf welchem ein volles Parapet auflag, aus dem die Säulenstühle der oberen Arkatur vorkragten. Die jonischen Säulen des Obergeschosses trugen ein dreiteiliges Hauptgesims, in dessen Fries Konsolen eingeteilt waren und auf welchem eine Doggenbalustrade den bekrönenden Abschluß bildete.

Die gleichmäßige Anordnung dieser Arkaden war gegen die Mitte durch eingeschaltete breite Mauerpfeiler mit Figurennischen in der Weise unterbrochen, daß drei Öffnungen durch dieselben als Mittelpartie ausgesondert wurden.

Im Parterre waren vor den Pfeilern dieser drei Öffnungen noch weiters Säulen vorgestellt, welche dadurch ein Risalit bildeten, das eine Doggenbalustrade trug, die so eine Terrasse vor dem königlichen Foyer, hinter welchem die Hauptloge lag, herstellte. Vor dieser Mittelpartie, welche den Haupteingang zum Theater bildete, war eine Freitreppe zwischen schrägen Wangen vorgelegt und die Treppenwangen durch Postamente, welche Kandelaber trugen, abgegrenzt.

Zwei kleinere Freitreppen für nur eine Öffnung waren noch seitlich angebracht.

In den Parterrenischen neben dem Portale befanden sich die sitzenden Gestalten, links von Goethe, rechts von Schiller, in den Nischen der oberen Etage die Standfiguren von Mozart und Gluck.

Durch diese im Grunde einfachen Mittel war dennoch in wirkungsvoller Weise die Mitte der Front betont.

Über diesen ringförmigen Foyerbau, um dessen Breite zurückliegend, erhob sich konzentrisch der Aufbau des Zuschauerraumes um eine Geschoßhöhe. Diese war durch korinthische Lesenen in Felder geteilt und mit ornamentalem Schmuck geziert. In jedem vierten Felde von der Hauptachse waren einfache Fenster mit geradem Sturz und Giebelverdachung eingesetzt. Das Hauptgesims der Etage war dreiteilig mit einem Konsolenfriese. Darüber war eine hohe Attika von halber Geschoßhöhe aufgesetzt, durch mit den unteren korrespondierende flache Lesenen geteilt und über denselben auf dem durchgekröpften Parapetgesimse Palmetten aufgesetzt.

Die Felder waren durch Rankenwerk verziert und in jedem zweiten ein liegendes Fenster mit verkröpfter Chambrame und Schlußstein eingesetzt.

Dieser Attika-Aufbau des Zuschauerraumes war auch bis zur Rückfront des Bühnenhauses durchgeführt, dort aber in einen figuralen Fries ausgebildet, welcher den Triumph des Herkules, von Bacchus und seinem Gefolge gefeiert, darstellte. Die Rückfront weicht insoferne in dem architektonischen Aufbau von der Hauptfront ab, als außer der Hinterbühne noch ein Saalbau angefügt wurde, welcher für Konzerte und Bälle benutzt werden sollte, aber nicht vollendet wurde. Dieser Saal reichte durch zwei Geschoße und waren dieselben in der Architektur zusammengefaßt.

Die Seitenfronten waren, wie früher erwähnt, dreiteilig. Während die Flügel nur zwei Geschosse hatten, stieg der Risalit noch um ein Geschoß höher auf und hatte dieselbe Hauptgesimslage wie der Hauptbaukörper. Er war mit einem flachen Satteldache abgedeckt und die Front mit einem Giebel bekrönt. Die Flanken dieser seitlichen Risalitfronten zeigten keine Öffnungen, die Wände waren durch Pilasterstellungen belebt.

In diesen zweigeschossigen Flügeln nächst den Unterfahrten lagen die Logenrangtreppen, im übrigen Raume jene für die Bühnenkünstler.

Die ganze Formengebung dieses Baues zeigt nicht nur eine Beherrschung des Stiles, sondern auch einen enormen Fortschritt gegen den Bau Mollers zu Mainz, dank dem eifrigen Studium der Antike, welche in Deutschland und Frankreich mittlerweile an Umfang und Vertiefung gewonnen hatte.

Von dieser geschlossenen Bauanlage des Dresdner Hoftheaters, welche die sprechende Kunstform für den Inhalt zu gewinnen sucht, entfernt sich, trotz der gleichen Absicht seines Architekten, das zur selben Zeit erbaute Theater zu Antwerpen.

Der langgestreckten, nach der Tiefe gerichteten Baumasse ist an der Stirnseite ein halbkreisförmiger Rundbau vorgelegt, welcher im Parterregeschosse ein kolossales Vestibül und im Obergeschosse ein ebenso großes Foyer nebst daran anschließenden Saalräumen enthält. Zwischen diese Räume und den Zuschauerraum sind noch die Treppen eingelagert, welche zu beiden führen.

Der ganze Theaterbau zerfällt hier nahezu in drei gleiche Teile, den Foyerbau mit den Treppen, das Zuschauerhaus und das Bühnenhaus. Der halbrunde Vorbau ist hier rein äußerlich angefügt, nicht der Ausdruck der Kernform, sondern Bauelemente beherbergend, welche zu so dominierendem Ausdrucke ganz unberechtigt sind. Die berechtigten Elemente, Zuschauerraum und Bühne, kommen hier gar nicht zu Worte.

Die von den Italienern angeregte Idee der Gestaltung des Zuschauerraumes als Rundbau, welche von Moller in Mainz und von Semper in Dresden ins Werk gesetzt wurde, fand bald Nachfolge in dem von Morin in Hagenau 1850 erbauten bescheidenen Stadttheater.*

* Förster's Allgemeine Bauzeitung. Wien, 1860.

Auch hier wurde das Programm mit allerlei dem Theater fremdem Ballast beladen. Es sollte öffentlichen Versammlungen, für die Preisverteilung an die dortigen Gymnasiumschüler, für die Abhaltung von Bällen und Konzerten, sowie für die Ziehungen der Armenlotterie dienen.

Die meisten dieser Erfordernisse wurden mit der Einrichtung eines Oberlichtes für den Zuschauerraum abgetan, so daß derselbe auch zur Tageszeit benutzt werden konnte, und die übrigen mit der Anfügung eines Saalraumes für die Konzerte links neben der Bühne befriedigt. Dieses in Vogesensandstein ausgeführte Bauwerk besteht aus einem Hauptbau von rechteckiger Grundform, von größerer Breite als Tiefe, an dessen Vorderfront die Umfassung des Zuschauerhauses halbkreisförmig vortritt. Die Fronten sind in zwei Geschosse gegliedert, von denen das niedere Parterregeschoß durch einen glatten Sockel und einfaches Kordongesims abgeschlossen ist. Die Wandflächen sind durch Fugenschnitt belebt.

Die Mitte des halbrunden Vorbaues ist durch drei Eingangstüren zwischen Lesenenstreifen markiert.

Die obere Etage des Zuschauerhauses hat elf Rundbogenöffnungen mit glatten Laibungen, zwischen welchen Pilaster mit korinthischen Kapitälen angeordnet sind, zwischen den Kapitälen und den darüber fortgeführten Architravstücken sind dreiteilige niedere Fensteröffnungen angeordnet. Das einfache Kranzgesims ist durch Doppelkonsolen über den Pilastern getragen. Die geraden Frontteile sind mit eben solchen Pilastern dekoriert und die Öffnungen zwischen ihnen bestehen aus hohen Fenstern mit geradem Sturz und verzierter Verdachung und niederen, zweiteiligen Fenstern darüber.

Das Dach ist ein Zeltdach mit einer niederen Glaslaterne von gleicher Resche. Der First des Zeltdaches und des Satteldaches des Bühnenhauses liegen in gleicher Höhe.

Da den Hauptbau links der Konzertsaal, rechts die Garderoben der Schauspieler flankieren, zwischen welchen zum Teil der Zuschauerraum und die Bühne liegt, so sind diese Seitentrakte mit flachen Dächern abgedeckt, wodurch der Zuschauerraum und die Bühne sich aus dieser Baumasse heraushebt.

Es sei hier auch des Neustädter Theaters zu Prag Erwähnung getan, das in der zweiten Hälfte der Fünfziger-Jahre als Sommertheater in Holzkonstruktionen ausgeführt, dennoch als Grundform für die Charakterisierung des Zuschauerraumes den Halbkreis und für die Bühne das Rechteck benützt. An dem Zusammenstoße der beiden Grundformen vertreten schmale Risalite, welche die Stiegen enthalten, die ästhetische Caesur.

Hieran reiht sich das Viktoria-Theater zu Berlin (1859), welches nach einem Entwurfe von C. F. Langhans d. J. durch Eduard Titz ausgeführt wurde.

Dasselbe ist eine Kombination von einem Sommer- und Wintertheater mit einem gemeinsamen Bühnenhause. Dieses von quadratischer Grundform ist über die Zuschauerräume hochgeführt und mit einem flachen Dache abgedeckt.

Die Zuschauerräume, welche, durch die Bühne getrennt, einander gegenüberliegen, sind halbkreisförmig ausgebaut. Bei dem des Sommertheaters befindet sich zu ebener Erde eine offene Veranda, die vom ersten Rang als Terrasse benützt ist und über dieselbe erhebt sich der mit großen Rundbogenfenstern durchbrochene Aufbau. Über dem flachen Dache ist noch eine Laterne zur vermehrten Erleuchtung des Saales aufgesetzt.

Bei dem eingeschossigen Wintertheater ist dem halbkreisförmigen Aufbau des Zuschauerraumes vor dem Korridor auf ein Drittel des Halbkreises konzentrisch ein Vorraum vorgelagert, an dessen Enden sich Wendeltreppen befinden, und diesem im Parterre noch eine rechteckig geformte Vorhalle vorgesetzt. Durch diese Vorbauten wird das Halbrund des Zuschauerraumes in seiner klaren Erscheinung stark beeinträchtigt. Seitlich angeordnete Risalite, zwischen welchen die Schauspielergarderoben den Bühnenmauern vorgelegt sind, grenzen die halbkreisförmigen Aufbauten der Zuschauerräume energisch ab. Dieses Doppeltheater, welches sein Vorbild im altrömischen Theater hatte, fiel einer Straßenregulierung vor einigen Jahren zum Opfer.

Die Lehren Hittorf's und Gau in Paris, welche ihren Widerschein in dem Projekte Horeau's 1849 und insbesondere in der gleichzeitigen Schrift Semper's über die Gesetzmäßigkeit des Schmuckes in den bildenden Künsten, sowie in seinem Projekte für das Theater in Rio de Janeiro zeigen, hatten also bereits an Ausbreitung gewonnen und tatsächlich Aufnahme in Bauausführungen gefunden.

Dies erklärt auch das mehrfache Auftreten der so gearteten Projekte, welchen wir bei den beiden bedeutendsten Konkurrenzen zu Beginn der Sechziger-Jahre, für den Bau der Nouvel Opéra in Paris und den Bau des Hof-Operntheaters in Wien, begegnen.



Das Hof-Operntheater zu Wien.

Bei der Vorkonkurrenz für die Nouvel Opéra treten einige Projektanten mit der Halbkreisform für den Aufbau des Zuschauerraumes und der rektangulären für den Aufbau des Bühnenraumes, bei gleichem Gesimsabschluß und gemeinsamer Bedachung auf, allein bei der zweiten, nach welcher Garnier die Ausführung übertragen wurde, sind bei mehreren diese beiden Baukörper schon gesondert und zwar so, daß der des Zuschauerraumes, als der weniger bedeutendere, sich an den des Bühnenhauses als den bedeutenderen anlehnt.

Garnier hat nun mit der Vollendung des Baues der großen Oper in Paris diese Bewegung nach charakteristischer Gestaltung des Aufbaues, in welchem die Motive Form, und zwar schöne Form erhalten sollen, zum Abschluß gebracht.

Es darf nicht unerwähnt bleiben, daß dieses Werk unter dem zweiten Empire entstand und seine Vollendung mit dessen Untergang zeitlich zusammenfällt.

Von der Konkurrenz für das Hof-Operntheater in Wien ist wenig zu sagen, da die damaligen Fachjournale dieselbe nahezu vollständig ignorierten. Auch spätere Mitteilungen beziehen sich beinahe ausschließlich darauf, daß das Projekt mit dem Motto: „Fais ce que dois, advienne que pourra!“ dessen Autoren Van der Nüll und Siccardsburg waren, noch im Jahre 1861 zur Ausführung gelangte.

Auf welchem hohen Niveau die Kritik jener Zeit in den Tagesblättern stand, kann man aus einigen Sätzen ersehen, die der führenden Zeitung „Die Presse“ vom 27. Januar 1861 entnommen sind:

„Auf Nr. 19: „Les arts civilisent les peuples“ erlauben wir uns Jene, die der Aufheiterung bedürfen, besonders aufmerksam zu machen. Dieser Plan hat sich die Bezeichnung „Byzantinisch Tschin-Tschin“ erworben. Riesige Kuppeln, Freitreppen, Galerien, Fahnen, die auf Zuckerhüten sitzen u. s. w., bilden die Hauptmomente dieses phantastischen Planes aus Tausend und einer Nacht, welchen Harun-Al-Raschid, ließe er sich ein Hoftheater bauen, als zu barock zurückweisen würde. Er ist das Werk eines Franzosen! Nr. 20. Das Motto: „Ein jeder schafft nach seiner Kraft“ zeugt von großer Selbstkenntnis. Nr. 21. „Providentiae memor“ weist auch das berühmte Dach des Kaitheaters auf, doch ist die Front nicht ohne Reiz in den Ornamenten. Nr. 22 ist uns ebenfalls entfallen. Nr. 23. „Für die Kunst durch die Kunst“ ist „Gothisch Tschin-Tschin“. Nr. 24. „Feuersicher“ kann das sein, was das Motto angibt, mehr ist es aber nicht. Nr. 25. Mozart, ist eine Kopie des Dresdner Theaters, mit einem Zinshause vereinigt. Nr. 26. „Fidelis“ erinnert an

ein Gefängnis. Nr. 27. „Diis placeat". Den Göttern kann es gefallen — uns nicht. Nr. 28. „Leben atme die bildende Kunst" ist schön gezeichnet. Nr. 31 ist eine Kopie des Theseustempels. Nr. 32. „Non pulchrum, nisi bonum, nisi verum" — hat mehr als zwei nisi: Neunzehn vereinigte Rauchfänge bilden die Giebelzierde! Nr. 33. A + Z, weist den Stil der italienischen Kunst des XV. Jahrhunderts und Nr. 34 (Adlerkopf) den griechischen auf". Dieser geistreiche Feuilletonist des damals vornehmsten Wiener Blattes fährt dann fort: „Das Projekt Nr. 29: „Fais ce que dois, advienne que pourra" hat viel Verdienstliches, besonders in der Ausführung und ist der Beachtung würdig. Wenn man aber der Seitenansicht gegenübersteht, kann man sich der fatalen Erinnerung an die Galerie der Salzgrieskaserne nicht entschlagen."

„Das Problem, dem Programme nachzukommen und doch das Theater isoliert und einheitlich zu halten, hat ganz allein der Plan Nr. 30 (rote Adler) gelöst und zwar auf die glücklichste Weise durch eine sehr glückliche Idee, deren Ausführung, falls man den Plan nicht ganz und gar annehmen wollte, wir auf das dringendste im Interesse Wiens anraten würden. Der Plan, ebenfalls im Renaissance-Stile, umgibt nämlich das Theatergebäude auf drei Seiten mit einer zierlich-schönen Galerie, die Arkaden zur Promenade und Magazine enthält, welche diesen Zier- und Nützlichkeitsraum zugleich rentabel machen. Zwischen den Galerien und dem Theatergebäude liegt ein Gartenraum, dessen Segnungen besonders im Sommer fühlbar werden würden; kurz, man sieht, der Architekt, welcher diesen Plan entworfen, hat eine echt großstädtische Idee vollkommen künstlerisch und ökonomisch verwertet" etc. etc

Der Autor des von dem Rezensenten so liebevoll besprochenen Projektes Nr. 30, welcher Arkaden um den Zuschauerraum an drei Seiten vorlegte, wie dies kurz vorher Semper in seinem Entwurfe für das Theater zu Rio de Janeiro und vor diesem schon Schinkel in seinem Residenzentwurfe (Mappe XI, Blatt 31 und 50) getan, war Karl Hasenauer, der eben erst die Schule Van der Nüll und Siccardsburg verlassen hatte. Ihm fiel der dritte Preis zu, während die Autoren von Nr. 21, „Providentiae memor!" Ernst Giese und Schreiber in Dresden, den zweiten Preis erhielten.

Das Hof-Opernhaus wurde in allen wesentlichen Teilen von den beiden Architekten Van der Nüll und Siccardsburg nach ihren Plänen vollendet. Nach ihrem Tode wurde die gänzliche Fertigstellung ihrem vornehmsten Gehilfen und ehemaligen Schüler G. Gugitz übertragen. Der Aufbau vertritt in seiner Erscheinung den Typus jener Theater, bei welchen der Zuschauerraum und der Bühnenraum als einheitlicher Baukörper unter gemeinsamem Dache die Dominante desselben bildet.

Die Architektur derselben bewegt sich beinahe ausschließlich in den Motiven der französischen Renaissance, wie wir sie bei den Schlössern an der Loire und an Bauwerken, welche den Stil François I. tragen, sporadisch antreffen.

Van der Nüll sprach gelegentlich den leitenden Gedanken, welcher ihn bei der Durchbildung des Bauwerkes in stilistischer Beziehung beherrschte, seinen Schülern gegenüber, zu denen ich in jener Zeit gehörte, dahin aus, daß es die Aufgabe der modernen Architekten sei, das Prinzip der Horizontalen, welches in der klassischen, mit dem Prinzipe der Vertikalen, welches in der mittelalterlichen Architektur einseitig zutage trete, in innigster Durchdringung zu vereinen. Dies suchte er mit größter Konsequenz zu verwirklichen, was einerseits zu jener noch von mittelalterlichen Motiven beherrschten Renaissance-Architektur führte, anderseits zu den vielfachen Pfeilerbildungen und ihrer Durchkröpfung der Gesimse Anlaß gab.

Diese Richtung ist ohne Nachfolge geblieben und ihr Chef d' oeuvre spricht eine Sprache, die heute nicht mehr verstanden wird.

Eine Fülle von geistreich motivierten Details, ein Arrangement, das insbesonders im Ornament ganz ungewöhnlichen Geschmack verrät, zeichnet trotz aller Absonderlichkeit dieses Bauwerk in hohem Grade aus. Wenn man die gleichzeitigen Erscheinungen, welche die damalige Kunstbewegung in München und den anderen weniger begünstigten Städten Deutschlands hervorgebracht, damit in Vergleich setzt, so wird man die hohe künstlerische Begabung dieser beiden Architekten trotz aller ihrer Verirrungen anerkennen müssen.

Die Dominante des Aufbaues der Hofoper zu Wien ist ein langgestreckter, mächtiger Baukörper von rechteckiger Grundform, dessen Ecken durch Pylonbildungen markiert sind, welche in abgestutzte Pyramidendächer endigen und vor deren Flächen Lucarnen angebracht sind. Die verkröpften Eckpfeiler tragen Postamente mit Rundstäben, die nach rechts gedrehte Kanneluren haben. Zwischen den Pylonen der Hauptfront ist ein durchbrochener Giebelaufbau auf das Hauptgesims aufgesetzt, welcher auf dem oberen runden Teile mit einer Krone und rechts und links sitzenden Adlern geziert ist.

An den Seitenfronten sind die Pfeiler durch die das Hauptgesims bekrönende Balustrade hindurchgeführt und durch die Vorlage von nach rechts gewundenen Rundstäben als Rauchfänge charakterisiert. Dieser

Baukörper, welcher das Treppenhaus, den Zuschauerraum, die Bühne und Hinterbühne, über welcher sich ein Malersaal befindet, in sich faßt, ist mit einem abgewalmten Bohlendache eingedeckt und die gewaltigen Dachflächen mit Oeils de boeuf belebt. Vor diese hohe Baumasse tritt in gleicher Breite der Vorderfront ein nur zweigeschossiger Baukörper vor, welcher das Logenfoyer enthält und an dessen Front sich ein schmälerer Risalit mit weiten Bogenöffnungen als Unterfahrt und Loggia zu erkennen gibt. Die fünf Öffnungen der Loggia werden seitlich durch breite Pfeiler eingefaßt und mit einem sehr hohen dreiteiligen Hauptgesimse überdeckt. Die reich gegliederten Pfeiler der Loggia sind im Gesimse durchgekröpft und in den so entstehenden Friesfeldern mit einem Weinrankenornament verziert. Über den Endpfeilern der Loggia sind mächtige Sockel aufgesetzt und mit Fruchtgehängen verziert, auf jedem der beiden ist ein Pegasus in Bronzeguß aufgestellt, auf welchem eine ideale Gewandfigur mit einer Lyra sitzt.

Zwischen diesen Sockeln befindet sich eine niedere Balustrade, auf deren Postamenten Kandelaber aufgerichtet sind, aus deren Schalen bei festlichen Anlässen Fanale auflodern.

In den Öffnungen der Loggia sind auf die Balustrade durchbrechenden hohen Postamenten allegorische Figuren aufgestellt.

An den Flanken des Foyers und Zuschauerraumes liegt ein ebenfalls zweigeschossiger Trakt, der im Parterre Korbbögen, im ersten Stocke Halbkreisbögen aufweist. Diese Trakte sind etwas niedriger als der Bau der Loggia und stoßen an mit sechs Achsenweiten aus dem Hauptkörper des Theaters hervortretende dreigeschossige Quertrakte an. Diese Quertrakte, welche ziemlich in der Mitte der Seitenfronten vortreten, enthalten die Unterfahrten, Vestibüle und Treppenhäuser links für den Kaiser, rechts für die Erzherzoge, darüber in der dritten Etage große Saalräume.

Solche Quertrakte treten auch nahe der Rückfront des Bühnenhauses vor und enthalten die Zugänge des Bühnenpersonals und Dekorationsmagazine. Darüber Saalräume für Maler und Übungsräume für das Ballet.

Diese soweit vortretenden dreigeschossigen Quertrakte sind durch zurückliegende zweigeschossige Trakte verbunden, zwischen welchen und dem Bühnenhause freie Hofräume sich befinden.

Die Grundflächen, welche an der Hauptfront neben den Flanken und den zuerst erwähnten Quertrakten liegen, sind in mit Steinbalustraden umsäumte Gartenanlagen verwandelt, in deren Mitte sich reich mit Figuren geschmückte Springbrunnen befinden, die ihre Wasserstrahlen von zwei übereinander gestellten Schalen in ein großes Bassin fallen lassen.

In dem Parterregeschosse des ganzen Baues ist der Korbbogen in allen möglichen Profilformen durchgeführt, während in den oberen Etagen der Halbkreisbogen herrscht.

In den Lunetten dieser Halbkreisbogen sind ornamentale Füllungen eingesetzt und die mächtigen Fensteröffnungen darunter durch steinerne Fensterkreuze unterteilt.

Die die Quertrakte an den Seitenfronten verbindenden zweigeschossigen Trakte bilden im Parterre Laubengänge vor Magazinen, welche von Blumen- und Miederhändlern, Friseuren und Musikalienhandlungen eingenommen sind.

Der Aufbau der Nouvel Opéra zu Paris besteht aus einer im Parallelogramm der Tiefe nach geordneten Baumasse. Dieselbe hat ein Verhältnis von Frontbreite zur Tiefe wie zirka Eins zu Zwei und der Hälfte der Breite zur Höhe.

Vor diesem Baukörper liegt an der schmalen Hauptfront ein Risalit mit einer offenen Loggia, an den Seiten, in der Mitte, schmale Risalite, welche kleinere Rundbauten mit Kuppeln flankieren und rückwärts ein mehrgeschossiger Anbau, dessen Seiten nach den Fluchtlinien der schrägen Straßen gebrochen sind und an der Rückfront einen rechteckigen Einbug besitzen, der mit einer den davor liegenden Raum von den Straßen abschränkenden Einfriedung einen Cour d'Administration bildet.

Aus dem Hauptbaukörper erhebt sich in der Mitte desselben ein Tambour, welcher eine Flachkuppel mit Laterne trägt und hinter derselben einen Querbau, die Bühne enthaltend, welcher gegen vorne und rückwärts mit Giebeln abschließt und alle anderen Bauteile überragt.

Die Kuppeln der seitlichen Vorlagen sind niedriger als die flache Zentralkuppel, der Bühnenaufbau höher als diese und seiner Baumasse nach die Dominante.

Vor der Hauptfront ist der ganzen Breite nach eine Plattform mit einer Freitreppe vorgelegt. Links an der Seitenfront an dem Risalitvorbau ist eine Rampenanlage situiert, welche zu dem Vestibül für die Einfahrt des Staatsoberhauptes emporführt, rechts ist die Risalitvorlage mit dem Rundbau zu einer offenen Halle ausgebildet, welche die Anfahrt für das zu Wagen ankommende Publikum enthält.



Die Nouvel Opéra zu Paris.

Der rückwärtige Hof ist außer für die Ökonomie auch für die Anfahrt des Theaterpersonals bestimmt.

Die Hauptfront ist in zwei Etagen geteilt und mit zwei schmalen Endrisaliten geschlossen.

In die glatten Mauerflächen des niederen Parterregeschosses sind Rundbogenöffnungen ohne Kämpfer mit breiten Chambrameprofilen eingeschnitten.

Vor den Wandflächen der Risalite stehen links die Marmorgruppen: „Harmonie" von Jouffroy und „Instrumentalmusik" von Guillaume, rechts: der „Tanz" von Carpeaux und das „lyrische Drama" von Perraud. Vor den Wandflächen der Rücklage zwischen den fünf Öffnungen sind allegorische Standbilder: die Idylle, die Kantate, der Gesang und das Drama aufgestellt und darüber in reich umrahmten Medaillons Reliefporträts von Bach, Pergolese, Haydn und Cimarosa angebracht.

Über dem einfachen Kordongesimse erhebt sich das beiläufig ein-einhalbmal so hohe Obergeschoß.

Die Wandpfeiler sind mit je zwei kannelierten korinthischen Dreiviertelsäulen belebt, welche ein dreiteiliges Hauptgesims tragen. Zwischen diesen Säulenpaaren ist das Lauben-Motiv von dem Konservatorenpalaste des Kapitols in Rom geschickt verwendet und umgebildet. Über den schwächeren Säulenstellungen sind unter dem Hauptgesimse kreisrunde Oeils-de-boeuf gesetzt, in welche auf Konsolen die Büsten, an den Risaliten von Scribe und Quinault, an der Mittellage jene von Rossini, Auber, Beethoven, Mozart, Meyerbeer, Halévy und Spontini gestellt sind.

Vor diesen Zwischensäulen sind Balkons angelegt, welche um ein Geringes über die Wand des Parterregeschosses auf Konsolen vortreten.

Über dem Hauptgesimse erhebt sich eine hohe, reich geschmückte Attikamauer, welcher an den Risaliten segmentförmige Tympanons vorgesetzt sind. Dieselben sind mit allegorischen, eine Kartusche haltenden Figuren ausgelegt.

Über diesen Teilen der Attika erheben sich glatte Sockel, auf welche Figurengruppen in vergoldeter Bronze gestellt sind, links: die „Harmonie", rechts: die „Poesie".

Die Attika über der mittleren Rücklage ist über den Säulenpaaren der ersten Etage durch je zwei allegorische Figuren, welche ein kreisrundes Medaillon aus farbigem Steine, das mit der kaiserlichen Krone geschmückt ist, halten, in Felder geteilt. Diese Felder enthalten ebenfalls farbige Steinscheiben mit reicher Ornamentation.

Der Abschluß der Attikamauer wird durch eine Sima aus vergoldeter Bronze gebildet, welche mit antiken Masken, tragischen mit komischen abwechselnd, geschmückt ist. Das große architektonische Rahmenmotiv der Risalite der Hauptfront kehrt in abgeschwächtem Relief an den Ecken der Seitenfassaden, sowie an den Risaliten derselben wieder, wo es ein kolossales Fenster mit Segmentverdachung und großer Kartusche als Bekrönung umschließt. Zwischen diesen Eckbildungen sind die Seitenfassaden im Obergeschoß in der Weise geteilt, daß das Gesims der Zwischensäulen der Hauptfront von ihnen einen Friesstreifen abtrennt, in welchem kleine Fenster mit Oeils-de-boeuf-Nischen abwechseln, in welchen Künstlerbüsten prangen. Die Fenster der ersten Etage sind sehr hoch, mit geradem Sturz, mit reicher, durch korinthische Zwerg-Pilaster verstärkter Chambramebildung, darüber mit spitzen- und segmentförmigen Tympanons überdeckt.

Die Öffnungen sind unterteilt, da dahinter zumeist die Garderoben der Bühnenkünstler liegen.

Auch in den glatten Fries des Hauptgesimses sind noch liegende Fensteröffnungen eingeschnitten.

Die Risalitbauten an den Seitenfronten sind verschieden aufgebaut.

Der an der Westseite, links, beginnt mit einer fahrbaren Doppelrampe bis zum Niveau des Perrons an der Hauptfront.

Auf derselben sind die Einfahrtstore südlich und nördlich durch auf Postamente gestellte Karyatiden gebildet, welche je einen Palmzweig über die Öffnung halten. Auf dem Gebälke darüber ist ein Balkon gesetzt, dessen Eckpostamente die kaiserliche Krone tragen und im Mittel der Brüstung der französische Adler seine Schwingen ausbreitet. Der halbrunde Vorbau des Risalites ist mit Dreiviertelsäulen bestellt, während die anderen Teile seiner Fronten mit Pilastern umrahmt sind. Über dem Hauptgesimse des Rundbaues erhebt sich eine reichverzierte Attika mit Oeils-de-boeuf vor einer halbkugelförmigen Kuppel, welche oben durch einen Kranz von heraldischen Adlern umfaßt und deren Knauf zu einer Kaiserkrone ausgebildet ist, aus der ein Wimpel emporragt.

Der Risalit an der Ostseite, rechts, ist in seinem Parterregeschosse zu einer offenen Anfahrtshalle ausgebildet. In den Rundbogenöffnungen der Einfahrtstore ist das Wappen der Stadt Paris als Schlußstein ausgebildet. Auf der Kuppel ist der Halskranz von Schiffsteilen des Stadtwappens hergestellt und der Knauf zu einer Mauerkrone ausgebildet, aus welcher ein Wimpel aufragt.

Der nördliche Anbau mit dem Cour d'Administration ist ganz im Wohnhauscharakter ausgebildet und wenn auch seine Gesimsteilungen mit den monumentalen Fronten zusammenlaufen, so sind doch durch die mehrfachen Fensterreihen und deren Unterteilungen äußerlich sieben Etagen kenntlich.

Aus dieser langgestreckten Baumasse, zwischen den Kuppelaufbauten vor den Seitenfronten, erhebt sich in der Mitte derselben ein hoher glatter Tambour, der mit einer eigentümlichen Gesimsbildung abschließt. Zwischen einer glatten Platte und dem mit Konsolen besetzten Kranzgesimse ist ein hoher Fries gebildet, in welchem durch Doppellesenen quadratische Felder gebildet werden, in denen Oeils-de-boeuf eingesetzt sind, deren Öffnungen ein Gitterwerk mit einer vergoldeten Lyra schmücken. Unter der Platte sind korrespondierend mit den Lesenen kurze Konsolen gesetzt und an den Köpfen der Lesenen ebenfalls solche vorgesetzt, um die größere Ausladung des Kranzgesimses zu bewirken. Auf dem Hauptgesimse ist eine hohe ornamentierte Saumrinne aufgesetzt, an welcher in den korrespondierenden Achsen der Doppellesenen des Frieses Maskarons angebracht sind.

Die niedere Flachkuppel, welche sich hinter der Saumrinne erhebt, zeigt starke radiale Rippen und trägt eine Laterne, deren Stützen durch Voluten gebildet werden. Das flache Kegeldach der Laterne hat gleichfalls eine verzierte Saumrinne mit antiken Theatermasken. Der Knauf wird durch Adler gebildet, deren zurückgelegte Schwingen eine Art Kronenbügel bilden.

Hinter dieser Kuppel des Zuschauerraumes steigt das Bühnenhaus auf.

Die vier Ecken dieses geradlinig begränzten Baukörpers werden durch glatte Pfeiler gebildet, zwischen denen das früher geschilderte Gesims des Tambours mit den Oeils-de-boeuf als Friesband ringsum geführt ist. Das Kranzgesims des Tambours übergeht hier in ein Architravgesims, über welchem ein reich ornamentierter Fries aus Kartuschen, welche mit Fruchtgehängen verbunden sind, liegt und den ein mit Konsolen besetztes Kranzgesims überdeckt.

An der Vorder- und Rückfront ist der Fries und das Kranzgesims im Giebel emporgeführt.

An den Eckpfeilern der Südfront sind am Architrav Kartuschen vorgesetzt und darüber im Fries heraldische Adler.



Teatro Politeama zu Palermo.

Über dem Hauptgesims erhebt sich ein niedriger Sockel, auf welchem aus vergoldeter Bronze ein steigender Pegasus, von einer weiblichen Figur geführt, steht. Auf der Spitze des Giebels ist eine Figurengruppe aus vergoldeter Bronze, Apollo, die Lyra über das Haupt emporhaltend, und zu seinen Füßen die sitzenden Gewandfiguren der Poesie und Musik von Millet aufgestellt.

An der Nordfront ist dieselbe Giebelbildung vorhanden, allein statt der Pegasen sind Steinpyramiden und statt der Giebelgruppe eine geschmückte Lyra aufgesetzt.

An dieser Front befindet sich auch ein dreiteiliges, kolossales Fenster, dessen Segmentverdachung im Giebelfelde liegt und deren Schlußstein eine Minervabüste trägt. Die mächtige Chambrame dieses Fensters durchbricht das Friesband der Oeils de-boeuf und dasselbe wird durch einen glatten Pilaster vor der Chambrame beiderseits abgeschnitten. Der Kopf des Pilasters ist mit einem Maskaron dekoriert. Unter dem Friesband der Oeils-de-boeuf sind die schmalen Pilaster desselben fortgesetzt und die Flächen durch schmale, aber hohe Fensterschlitze geöffnet.

Die Pilasterteilung und die Fensterschlitze wiederholen sich auch an den Seitenfronten des Bühnenhauses.

In Sizilien, zu Palermo, befinden sich zwei im Aufbau sehr bemerkenswerte Theater, das „Politeama" auf der Piazza San Oliva, und das Teatro massimo oder Vittorio Emanuele. Das letztere, für welches im Jahre 1865 ein internationaler Wettbewerb eröffnet wurde, war zwanzig Jahre nachher noch nicht vollendet. Es zeigt ganz den französischen Typus bis zur Karikatur verzerrt. Das „Politeama" dagegen zeigt, trotz seiner Einfachheit, eine außerordentlich klare Disposition.

An der Längsfront eines massigen, rechteckigen Quertraktes mit fünf Öffnungen an den Stirnfronten tritt halbkreisförmig der Rundbau des Zuschauerraumes vor, neben sich nur je ein Fenster an der Front des Quertraktes freilassend. Dieser Rundbau wird von einer Kolonnade in zwei Etagen umgürtet und steigt hinter dieser noch um die Höhe eines Halbgeschosses auf. Die Säulen im Parterre sind dorisch, kanneliert und mit einem dreiteiligen Gesimse überlegt, in dessen Fries Triglyphen eingeteilt sind. Die Säulen der oberen Kolonnade stehen auf einer niederen Parapetmauer, sind jonisch, kanneliert und das dreiteilige Hauptgesims ist mit Konsolen geziert. Auf demselben ist ebenfalls eine niedere Parapetmauer aufgesetzt. Diese Kolonnaden sind ganz offen und aus der Umfangsmauer des Zuschauerraumes führen Glastüren auf dieselben. Oberhalb derselben ist für den Halbstock eine freie Terrasse.

Die Mitte der runden Hauptfront wird durch eine breite Vorlage, welche um eine Fensterachse vorspringt, betont. In derselben ist ein doppeltes, durch beide Etagen reichendes Portal, dessen Rundbogen sich auf das über dem durchgeführten Triglyphengesimse gebildete Parapet aufsetzen, zu einer offenen Vorhalle entwickelt.



Teatro massimo zu Palermo.

Den Halbstock darüber bildet eine schmucklose Parapetaufmauerung, welche an den Seiten niedere Öffnungen enthält.

Das Dach des Rundbaues ist ein flaches Kegeldach, in welchem Glaslichten eingelassen sind. Auf demselben ist eine niedere Laterne aufgesetzt.

Die Seitenfronten des Quertraktes sind wie der Rundbau in zwei Etagen geteilt, auf welche sich der Halbstock in Form von zwei flankierenden Aufbauten aufsetzt, zwischen sich eine Terrasse frei lassend. Hinter diesen Seitenfronten liegen unmittelbar die Räume für die Schauspieler und die Depoträume.

Das Bühnenhaus ist in flachen, abgetreppten Giebeln, welche zum Saum der Laterne des Zuschauerraumes ansteigen, markiert und trägt gleichfalls eine flache Laterne mit Satteldach.

Das Bühnenhaus schließt sich nahezu unbemerkt an den Aufbau des Zuschauerraumes an.

Das Teatro massimo, auch Teatro Vittorio Emanuele genannt, wird an der Haupt- und Rückfront durch je einen Quertrakt begrenzt, welcher nur zwei Fensterachsen tief ist. Zwischen dieselben, um eine Fensterachse zurückliegend, ist die übrige Baumasse eingelagert. Aus der Mitte dieser so von den Quertrakten eingefaßten Fronten treten mächtige, halbkreisrunde Ausbauten vor.

Das ganze Fassadensystem ist durch auf hohen Säulenstühlen gestellte korinthische Halbsäulen gebildet, zwischen welchen in zwei Etagen mächtige Rundbogenöffnungen angeordnet sind. Das Hauptgesims ist dreiteilig mit Zahnschnitten und Modillons im Kranzgesimse. Darüber ist eine Attikamauer aufgeführt. An der Hauptfront ist ein starker Mittelrisalit vorgelegt, dessen Ecken von Pilastern gebildet werden.

Vor diesem Mittelrisalit, je nur eine Fensterachse seitlich freilassend, befindet sich ein Giebel bekrönter Portikus von sechs korinthischen Säulen, dessen Höhe bis zur Attikamauer mit dem Kranzgesimse reicht. Neben dem Portikus sind die Fenster mit geradem Sturz hergestellt und die gerade Verdachung auf Konsolen gelegt, während die Lunetten darüber ein ornamentales Impost mit der Lyra zeigen. Der ornamentierte Rinnladen über der Sima des Giebels hat an den Ecken antikisierende Maskarons.

Vor dem Portikus ist ein Perron, dessen gerade Wangenmauern weit vorgeschoben sind, angelegt und zwischen denselben die Freitreppe eingelagert. Aus diesem Hauptbaukörper hinter dem Vordertrakte



Das Hoftheater zu Dresden II.

erhebt sich ein hoher zylindrischer Tambour mit halbkreisförmigen Fenstern, über dessen mit Modillons besetztem Kranzgesims eine Rinnleiste mit Palmetten aufgesetzt ist. Zurücktretend hinter dem Palmettenkranze ist eine Flachkuppel aufgesetzt, deren Knauf nach dem Lysikratischen Vorbilde als Ornamentengarbe aber in Metall gebildet ist.

Hinter diesem zylindrischen Aufbau des Zuschauerraumes erhebt sich das rektanguläre Bühnenhaus, ebenfalls mit halbkreisförmigen Fenstern und dem gleichen Hauptgesimse. Über demselben aber ist eine hohe Attikamauer aufgeführt, deren Ecken als Postamente abgekröpft sind und auf der Vorder- und Rückfront ist auf dieser Attikamauer eine sowohl an den Enden, wie oben abgestutzte Giebelmauerung aufgeführt, unter deren Dachgesims sich ein ornamentales Friesband befindet. Auf dem Satteldache des Bühnenhauses ist ein Laterne aufgesetzt.

Das Bühnenhaus ist durch die hohe Attika und die Giebel, sowie seiner größeren Masse wegen die Dominante des Baues, wenn man nicht zwei Dominanten annehmen will.

Aus einem zweigeschossigen Quertrakte, an dessen Stirnseiten Unterfahrten vorgelegt sind, tritt die segmentförmig gebildete Hauptfront des Hoftheaters zu Dresden II vor. In der Mittelachse derselben ist die von dem Theaterentwurfe für Rio de Janeiro und dem Festspielhausentwurfe für München bekannte Exedra, die Mitte und den Haupteingang des Gebäudes markierend, vorgelegt.

Die seitlich des Bühnenhauses gelegenen Garderobetrakte, sowie die rückwärts gelegene Hinterbühne mit den Probesälen sind durch die beiden Hauptetagengesimse der Hauptfront einheitlich verknüpft, wenngleich dieselben noch kleinere Unterteilungen enthalten.

Die Hauptfront ist durch zwei Etagen von Arkaden gebildet zwischen breiten Mauerpfeilern, vor welchen in dem vollständig rustizierten Parterregeschosse Doppelpilaster, in der oberen Etage korinthische Doppelsäulen auf hohen Säulenstühlen stehen, zwischen welche vor den hohen Rundbogenöffnungen Balkone mit Doggenbalustraden gestellt sind. Das dreiteilige Hauptgesims mit verziertem Fries trägt ebenfalls eine Balustrade. Die flankierenden Teile des Hauptquertraktes, welche je eine Travée dieses Fassadensystemes schmückt, enthalten im Parterre und der oberen Etage kleinere Nischen, in welche die Standbilder dramatischer Dichter gestellt sind.

Der mittlere Exedravorbau ist im Parterre zu einem weiten, hohen, offenen Tor ausgebildet, das rechts und links durch ein jonisches Säulenpaar eingerahmt ist, dessen hohen gemeinsamen Stylobat die vom alten

Hoftheater aus dem Brande geretteten Figuren der Dichterfürsten Goethe und Schiller zieren. An den Flanken ist noch je eine jonische Säule gestellt. Die Gebälke dieser Säulen sind auf dem Risalitgrund durchgekröpft.

In der oberen Etage ist der Eckpfeiler in Rustikaquadern ausgeführt und durch je drei korinthische Säulen an den Seiten desselben belebt. Während die frontalen und flankenseitigen Säulen auf den Gesimskröpfen Postamente mit Figuren tragen, schwingt sich die Archivolte über die inseitig gestellten Säulen. Die halbrunde Kolossalnische, welche mit einer Halbkuppel überwölbt ist, zeigt im Grunde eine mit einem reich dekorierten Tympanon gezierte Tür. Die Halbkuppel ist kassettiert und mit farbigem Bilderschmuck geziert.

Über dem Hauptgesimse dieses Nischenbaues sind auf hohen Eckpostamenten Pinakes gestellt und zwischen den Postamenten derselben eine niedere Doggenbalustrade eingesetzt. Innerhalb dieser Balustrade erhebt sich ein mächtiger, nach vorne halbrunder, mit Fruchtschnüren verzierter Sockel, welcher eine Pantherquadriga mit Bacchus und Ariadne trägt.

Über den im Parterregeschosse zurückbleibenden Unterfahrten an den Stirnfronten des Quertraktes, welche für das Obergeschoß geräumige Terrassen abgeben, sind an diesen Stirnfronten acht korinthische Säulen vor die Wand gestellt und deren Gebälke durchgekröpft. Auf den Attikapostamenten sind über den Säulen Figuren aufgestellt. Zwischen den Säulenpaaren sind große Öffnungen wie an der Hauptfront angeordnet. Die früher erwähnten Seitentrakte des Bühnenhauses sind außer dieser Hauptteilung nochmals unterteilt und mit kleinen, zahlreichen Fenstern durchbrochen.

Die Rückfront wiederholt die größeren Architekturformen der Hauptfront in geringerem Relief.

Aus diesem Hauptbaukörper erhebt sich bis zu zirka 25 *m* über dem Terrain der einfache Aufbau, welcher den Zuschauerraum enthält.

Derselbe ist nach vorne segmentförmig ausgebaucht mit geraden Seitenfronten, welche über das Bühnenhaus weit vorstehen und seine Ecken umfassen.

Dieser Aufbau des Zuschauerraumes ist durch ein einfaches Hauptgesims abgeschlossen und mit einem flachen Zeltdache überdeckt. An den Fronten desselben sind schmale, stark vorspringende, glatte Lesenen angeordnet, welche das Hauptgesims durchstechen und über demselben bekrönende Palmetten tragen.

Zwischen den Lesenen sind Parapetgesimse eingeschaltet und die Flächen zwischen dem Parapetgesimse und dem Architrav des Hauptgesimses mit einfachen Fenstern durchbrochen.

Die Dominante des Baues bildet das 40 *m* über das Terrain hochgeführte Bühnenhaus. Dasselbe ist mit einem Satteldache überdeckt und an den Vor- und Rückfronten durch einfache Giebel mit schmucklosen Feldern abgeschlossen. Die Giebel bekrönen Akroterien in Form einer Lyra, während dieselben an dem Fuße aus Greifen gebildet sind.

Die Ecken des Bühnenhauses sind mit Quadern armiert. Unter dem Hauptgesimse des Bühnenhauses sind die Fenster angeordnet, welche durch kurze Pfeiler, die auf einem Parapetgesimse aufstehen, in einfachster Weise hergestellt sind.

Der Aufbau des Hof-Burgtheaters zu Wien setzt sich aus drei verschieden geformten Baumassen zusammen: einer von gestreckter Rechtecksgrundform, deren vordere lange Seite segmentförmig ausgebogen ist, je einer an die erstere symmetrisch angegliederten, langgestreckten, niedereren und einer an der Rückseite des ersten gelagerten, schmäleren, aber höheren Masse von ebenfalls Rechtecksgrundform.

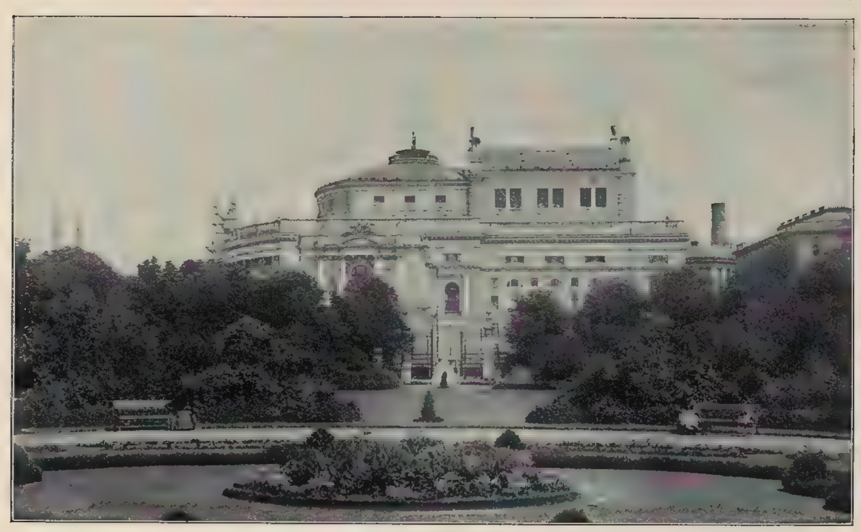
Die drei verschieden geformten Bauteile erscheinen auch im Innern getrennt. Der erste enthält den Zuschauerraum, die seitlichen niederen Flügel Treppenanlagen, der dritte die Bühne.

Auch in der Architektur dieser Teile ist eine Sonderung vorhanden, die trotz der durchlaufenden Gesimsbildungen drei verschiedenen Charakteren entspricht.

Die beiden Bauteile, welche den Zuschauerraum und die Bühne einschließen, sind in gleicher Höhe durch ein Hauptgesims abgeschlossen, aber bei stark variierter Fassadenausbildung. Die niedrigeren Flügel haben wieder ein anderes Fassadensystem, das von einem Fenster des Hauptbaues abgeleitet ist.

Die Hauptfront tritt aus dem ersten Hauptbaukörper mit winkelrechten Ecken, welche durch eine kräftige Rustika armiert sind, segmentförmig vor. Dieselbe hat neun Achsenweiten, vor deren drei mittleren Öffnungen ein gerader Risalitbau vorgelegt ist. Die Architekturformen dieser Fassadenteile erinnern an Motive vom Konservatorenpalaste am Kapitol in Rom und die Loggia der Nouvel Opéra in Paris, mit einer unvollkommneren Bildung der Oeils-de-boeuf derselben.

Auf hohen rustizierten Säulenstühlen stehen korinthische Kolossalpilaster, auf welchen das dreiteilige Hauptgesims ruht. Das Kranzgesims ist mit Konsolen besetzt, den Fries des Mittelrisalits nimmt eine



Das Hof-Burgtheater zu Wien.

rotbraune Marmortafel ein, auf welcher in vergoldeten Lettern die Aufschrift: „K. K. Hof-Burg-Theater“ befestigt ist. Über dem Hauptgesimse der Segmentfront ist eine Doggenbalustrade aufgestellt, auf deren Postamenten lebhaft bewegte Putti stehen.

Über dem Hauptgesimse des Mittelrisalites ist eine hohe Attika aufgeführt, in welcher der Triumphzug des Bacchus und der Ariadne in Hautrelief dargestellt ist. Derselbe wird durch zwei Lesenen begrenzt, an welchen bacchische Embleme in Hautrelief appliziert sind. Auf dieser hohen Attika steht eine niedere Doggenbalustrade, in deren Mitte auf breitem Postamente Apollo mit der Lyra im Arme sitzt und auf den Eckpostamenten sind die schlanken Gestalten von Melpomene und Thalia aufgestellt. Die Fassadenstreifen sind in der Weise ausgebildet, daß dieselben in dem Rahmen der Kolossalpilaster und des Hauptgesimses zwei hohe Etagen bilden, deren Gesimse von freien Säulen getragen werden. Hinter diesen Säulen steht die Wand, in welche hohe Rundbogenöffnungen eingebaut sind.

Zwischen dem oberen Etagengesimse und dem Hauptgesimse erscheint eine Zwergetage eingeschaltet, mit Öffnungen, deren Sturz vom Hauptgesimse, deren Gewände von Wandpfeilern gebildet sind.

Die Säulen des Erdgeschosses sind rustizierte toskanische, die des oberen Geschosses glatte korinthische Säulen. Zwischen den Postamenten derselben sind niedere Doggenbalustraden eingefügt, im Gesimse darüber ist ein Sarkophagmotiv in Relief abgekröpft, zwischen dessen Deckvoluten auf einem Konsol je eine Poetenbüste aufgestellt ist, für welche im Fries eine rotbraune Marmortafel den Namen enthält.

Im Mittelrisalit ist die Wand mit den Rundbogenöffnungen weiter zurückliegend, so daß im Parterre Torhallen, im Obergeschoß Loggien entstehen.

Um eine Fensterachse zurückspringend, tritt aus den Seitenfassaden dieses Baukörpers jederseits ein Flügelbau heraus, an welchem das eingeschaltete Etagenschema der Hauptfront variiert ist. Diese Flügelfronten sind von zwei einachsigen Risaliten begrenzt, welche im Parterre rustizierte, toskanische Dreiviertelsäulen, im Obergeschoß glatte korinthische Dreiviertelsäulen zeigen. Im Parterre liegen zwischen den rustizierten Dreiviertelsäulen die großen Rundbogenöffnungen der Unterfahrten, am Ende für das Publikum, am Anschlusse an den Hauptkörper für die kaiserliche Familie rechts, für die des kaiserlichen Hauses links.

Im Obergeschoß sind über dem vom Hauptkörper durchlaufenden Etagengesimse, das hier als Hauptgesims der Flügelbauten erscheint, an den Risaliten Giebelverdachungen hergestellt, auf welchen noch figurale Tympanons aufgesetzt sind, sitzende Figuren, welche eine Kartusche halten, die mit der Kaiserkrone geschmückt ist.

Dieses Motiv der Fensterbildung der schmalen Risalite der Flügelbauten ist auch an den Seitenfronten des Hauptkörpers, je rechts und links von dessen Ansatz angeordnet, jedoch sind im Parterre bloß Blendnischen vorhanden, in denen wieder eine Fensterchambrame mit Giebel eine rechteckige Nische umrahmt, in welcher Hauptfiguren dramatischer Werke gestellt sind. Die Fronten der Flügelbauten enthalten in jeder Etage vier Fenster zwischen rustizierten Doppelpilastern im Parterre, zwischen glatten korinthischen Halbsäulen im Obergeschoß. Im Parterre sind die in die Blendbögen gestellten Chambramen zu offenen Fenstern gehörig; im Obergeschoß sind die großen Rundbogenöffnungen durchgeführt. Über dem Hauptgesimse befinden sich an den Endrisaliten Attikamauern, über den Zwischenfronten Doggenballustraden, welche durch gekuppelte Postamente mit Akroterienschmuck geteilt sind.

An der Stirnseite der Flügelbauten ist das Motiv des Mittelrisalites vom Museum zu Dresden verwertet, mit Abänderung der Säulenordnungen und der Verwandlung der oberen Spitzgiebel in einen Segmentgiebel, auf welchem geflügelte Gestalten sitzen, die eine mit der Kaiserkrone geschmückte Kartusche halten.

An den um eine Fensterachse hinter die Seitenfronten des Hauptkörpers zurücktretenden Fronten des Bühnenhauses ist am Ende je ein einachsiger flacher Risalit abgekröpft, welcher zwischen den mit einer rauhen Rustika armierten Ecken das Hauptmotiv der Seitenfronten des Hauptkörpers wiederholt. Im Parterre daselbst sind schwere, massige Unterfahrten angeordnet, deren Rundbogenöffnungen mit rustizierten Dreiviertelsäulen eingefaßt sind. Auf dem Abschlußgesimse sind Doggenbalustraden aufgestellt, welche eine Terrasse umsäumen. Diese Unterfahrten sind für die Bühnenkünstler bestimmt.

Die zwischenliegenden Fassaden, welche gleichfalls von Rustikastreifen begrenzt sind, zeigen in dem ganz rustizierten Parterregeschosse zwei Reihen Fenster mit geradem Sturz.

In dem Obergeschosse ist das Hauptmotiv der großen Fensterumrahmung mit flachen korinthischen Pilastern dreimal wiederholt und der mittlere Giebel segmentförmig gestaltet.

Außerhalb und zwischen diesem großen Rahmenmotive sind in zwei Geschossen Fenster mit geradem Sturze angeordnet. In den Blendbögen, deren Kämpfer durchgeführt ist, sind unterhalb gerade Fenster mit Spitzverdachungen gestellt und die oberen Lunetten durch zwei Vertikalpfosten in drei Öffnungen abgeteilt.

Über den Giebeln unter dem Hauptgesimse sind die gerade begrenzten Öffnungen zwischen Wandpfeilern und Hauptgesims, wie an der Hauptfront sichtbar.

Die rückwärtige Front des Bühnenhauses zeigt im allgemeinen dieselben Architekturmotive der Seitenfronten.

Ein breiter, schwach vortretender Mittelrisalit, dessen Ecken rustiziert sind, läßt je einen Streifen mit dem Motiv der Etagendekoration an den Seitenfronten des Hauptkörpers übrig.

Dasselbe wiederholt sich am Risalit und zwischen demselben ist das Architekturmotiv von der Stirnfront der Flügelbauten hineingestellt. Die Unterteilung des großen Rahmenmotivs in der oberen Etage ist wie an den Seitenfronten des Bühnenhauses durchgeführt.

Über dem Hauptgesimse ist eine Doppelbalustrade ringsum geführt und zur Markierung der Mittelpartie des Risalites der Rückfront sind auf den korrespondierenden Postamenten Figuren aufgestellt.

Aus dieser Baumasse, deren Bedachung durch die Balustrade des Hauptgesimses verdeckt wird, erheben sich der Aufbau des Zuschauerraumes und des Bühnenraumes. Diese Aufbauten sind von nahezu gleicher Breite und ihre Trennungslinie wird beinahe nur durch differente Quaderarmierung der Ecken markiert.

Noch eigentümlicher ist ein Höhenunterschied dieser beiden Baumassen in deren Hauptgesimse bewirkt. Das des Zuschauerraumes ist ein architraviertes, das des Bühnenhauses ein dreiteiliges Kranzgesims, so daß die Höhenunterschiede der beiden Baukörper an ihren Fronten nur durch einen fehlenden Fries am Aufbau des Zuschauerraumes erzielt werden.

Nach vorne wölbt sich konzentrisch zur Hauptfront die Segmentform des niederen Aufbaues des Zuschauerraumes aus. Auf dem architravierten Hauptgesimse ist eine reich vergoldete ornamentale Rinnleiste aufgesetzt, die mit Maskarons verziert ist. Die Wandflächen sind durch toskanische Doppelpilaster belebt, zwischen denen breite, niedere Fenster mit Ornamentenschmuck über den Chambramen eingeschnitten sind. Das Dach ist ein flaches Segmenthaubendach, in dessen Mitte eine niedere Doggenbalustrade aufgesetzt ist, über der sich das Kegeldach des Exhaustors ausbreitet. Dasselbe trägt eine sehr kräftige ornamentale Windscheide, „ein geflügelter, in eine Muschel blasender Triton“, mit einem hohen Wimpel.

Der Aufbau des Bühnenhauses hat ein dreiteiliges Hauptgesims, das sich mit dem Fries und Kranzgesimse über das architravierte Hauptgesims des Zuschauerraumes erhebt. Die Ecken desselben werden durch breite Rustikastreifen armiert, zwischen den Doppelfenstern an den Seitenfronten, welche durch glatte



Das Bühnenfestspielhaus zu Bayreuth.

Pilaster gebildet werden, sind die Wandflächen schwächer rustiziert. Die Stirnfronten nach vorne und nach rückwärts tragen flache Giebel. In die Fläche des vorderen schneidet das Dach des Zuschauerraumes ein, in die des rückwärtigen ist ein großes halbkreisrundes Fenster eingelassen.

Das Dach ist ein einfaches Satteldach. Auf den Giebeln sind an der Spitze Akroterien angebracht, zwei Genien, welche zwischen sich eine bekrönte Lyra halten, an den Ecken hohe, reich verzierte Postamente aufgesetzt, welche teils als Schornsteine, teils als Luftessen dienen.

Zwischen vier Pylonen von quadratischer Grundform, welche in den Ecken eines Parallelogramms liegen, ist der Zuschauerraum des Festspielhauses zu Bayreuth eingebaut. Derselbe tritt an der Hauptfront segmentbogenförmig zwischen den vorderen Pylonen heraus.

An den Schmalseiten etwas zurücktretend sind im Parterregeschosse Arkaden eingefügt, welche offene Hallen bilden, im ersten Stock tritt der Aufbau nochmals zurück, so daß über den Hallen Terrassen von halber Hallentiefe gebildet werden. An der gebogenen Hauptfront sind im Parterre gleichfalls Arkaden mit dahinterliegender Halle angeordnet, während der obere Teil in zwei Etagen gegliedert, vollkommen geschlossen und nach den Stützenweiten in Felder geteilt erscheint.

In der Rückwand der mittelsten Arkadenöffnung ist eine Votivtafel in der Art eines Epitaphium angeordnet, deren Text in Form eines Theaterzettels, von R. Wagner selbst verfaßt, die um dieses Theater verdienten Personen nennt. Über dieser Arkade der Hauptfront ist eine Marquise in Holzkonstruktion angebracht.

Die Pylonen zeigen im Parterre eine Quaderarmierung, zwischen welchen sich Rundbogenöffnungen befinden. Der Aufbau darüber ist in zwei Etagen geteilt. In der ersten ist an jeder Seite eine Rundbogenöffnung zwischen Pilastern angebracht, über denen das dreiteilige Kordongesimse liegt, und über den Pilastern ein Fenstergiebel angebracht. In der zweiten Etage befindet sich je ein zweiteiliges Fenster mit geradem Sturz, welcher vom Architrav des Hauptgesimses gebildet ist. Die Eckpfeiler zeigen glatte Felder.

Die seitlichen Zwischentrakte haben in der ersten Etage Fenster mit geradem Sturz und Füllungen darüber, welche noch unter dem Kordongesimse liegen.

Die Wand ist durch schwache Lesenen geteilt, zwischen welchen in der zweiten Etage die Flächen als umrahmte Felder erscheinen. Ein einfaches Hauptgesims in gleichem Niveau schließt die ganze Baugruppe ab.

Während die Pylonen mit flachen Pyramidendächern abgedeckt sind, ist der Hauptkörper des Zuschauerraumes mit einer Art Zeltdach abgeschlossen, in dessen Mitte eine große, niedere Laterne aufgesetzt ist. Dieselbe ist achtseitig und die vier in den Hauptachsen liegenden Wände sind aus Jalousien gebildet. Die Laterne ist mit einem flachen Pyramidendach überdeckt und dient zur Lüftung des Saales. Die Spitzen der vorangeführten Pyramidendächer tragen Wimpel.

Hinter dem Zuschauerraum erhebt sich das Bühnenhaus zu doppelter Höhe.

Dasselbe wird von vier gemauerten Eckpylonen von 4 *m* im Geviert gefaßt, die in zirka 40 *m* Weite und 28 *m* Tiefe von der Prosceniumswand gestellt sind.

Zwischen denselben sind seitlich die Riegelwände des Bühnenhauses eingefügt. Die Front und Rückwand sind gemauert. Die Pylonen sind bis zur Dachhöhe rustiziert, mit flachen, wimpeltragenden Pyramidendächern abgedeckt. Das Bühnenhaus ist mit einem flachen Satteldache abgeschlossen und in dessen Giebel wände mächtige, halbkreisförmige Fenster eingelassen. Das Kämpfergesims derselben ist als Kordongesims ringsum geführt, die Flächen durch Rahmenprofile in Felder geteilt.

Die Giebelfirste sind mit Akroterien geziert, stehen beiläufig in 40 *m* Höhe über dem Terrain.

Dieses den ganzen Aufbau dominierende Bühnenhaus ist von niedrigen dreigeschossigen Trakten umgeben, aus welchen seitlich Flügelbauten vorspringen, welche Dekorationsmagazine enthalten und aus welchen an der Rückfront ein Baukörper von gleicher Höhe mit dem Zuschauerraume heraustritt, der die Hinterbühne enthält.

Der Aufbau des Volkstheaters zu Worms, dessen Grundplan einer Verquickung des Bayreuther Bühnenfestspielhauses mit dem Entwurfe für eine Volksoper in Paris sehr ähnlich sieht, gibt sich der Hauptmasse nach als ein kreisrunder Zentralbau. An der Vorderseite ist ihm ein weit vorstehender rektangulärer, abgetreppter und durch Risalite gegliederter zweigeschossiger Bau vorgelegt, dem eine rundbogige Vorhalle, hinter welcher das Vestibule und rechts und links die Aufgangstreppen liegen, vorgesetzt ist. Von der Vorhalle, sowie vom Vestibule gehen ins Parterre gesonderte Gänge aus, deren letztere den Aufbau des Zuschauerraumes umfassen.

An der Rückseite ist der Rundbau durch einen rektangulären Querbau angeschnitten, welcher die Magazine, die Bühne und hinter derselben die Ankleideräume der Schauspieler und Sänger enthält.

Die Dominante des Baues ist hier der Zuschauerraum, welcher nach einer zweiten Abtreppung, welche durch den Rundgang vor den „Lauben" gebildet wird, sich nahezu als kreisrunder Aufbau zeigt. Das Dach ist durch ein Kegeldach gebildet, welches eine kreisrunde, hohe, gleichfalls mit einem Kegeldache überdeckte Laterne trägt. Während die unteren Dachflächen in glasierten, farbigen Taschenziegeln gedeckt sind, ist jene der Laterne aus Glasziegeln hergestellt.

An der Hauptfront, über der Vorhalle, hinter derselben etwas zurückliegend, erhebt sich der Mittelrisalit mit einem Ziergiebel. Die Architekturformen gehören dem romanischen Stile zu.

Die Einfassungen der Fenster und Türen, die Ecken, Lesenen und Gesimse sind in blaßrotem Sandsteine, die Flächen in Verputz ausgeführt.

Die Hauptmasse des Baues des Deutschen Volkstheaters zu Wien ist von rechteckiger Grundform. Die vorne gelegenen Ecken erscheinen schräg abgeschnitten. Der Risalit der Vorderfront wird von einem Baukörper durchsetzt, der höher aufgeführt ist und mit einem Haubendache mit gebogenen Reschen überdeckt ist.

Vor die Front dieses Baukörpers ist im Parterre eine Unterfahrt vorgelegt und vor der oberen Etage ein Portikus vorgesetzt der durch zwei Stockwerke reicht. Derselbe wird von vier korinthischen Säulen, deren äußere neben Eckpfeilern stehen, gebildet.

Das auflagernde dreiteilige Gesims, welches mit einem flachen Giebel abschließt, trägt am Architrave und Friese eine braunrote Marmortafel mit der Inschrift: Deutsches Volkstheater. Das Giebelfeld ist mit einer lebhaft bewegten Figurengruppe ausgestellt und die Giebelspitze mit einer Akroterie bekrönt, welche aus zwei Schwänen, die mit ihren Schnäbeln eine Lyra halten, besteht. An den Giebelenden bilden Palmetten die Eckakroterien.



Das Deutsche Volkstheater zu Wien.

Die Rücklage des Portikus ist in zwei Geschosse geteilt, deren unteres durch hohe Rundbogenfenster und deren oberes durch kreisrunde Öffnungen, in welchen Büsten auf Konsolen gestellt sind, gekennzeichnet wird. Unter diesen kreisrunden Öffnungen sind marmorne Schrifttafeln eingesetzt. Die dahinterliegenden seichten Räume dienen als Foyers für den ersten und zweiten Rang. Das hohe Haubendach über diesen niederen Räumen scheint nur eine „ästhetische“ Funktion erfüllen zu sollen.

Neben diesem Risalit in der Stirnfront sind im rustizierten Parterregeschosse Votivtafeln von rotem Marmor in glatten Chambramen unter flacher Verdachung eingesetzt.

Im Obergeschosse zwischen korinthischen Kolossalpilastern befindet sich je ein Fenster, dessen Chambramen mit kleinen jonischen Dreiviertelsäulen flankiert werden, welche ein Gesims mit Tympanon tragen. Darüber ist ein breiter, plastischer Fries mit flachen Oeils-de-boeuf eingesetzt und unter jedem derselben sind Festons aufgehängt.

Über dem dreiteiligen Hauptgesimse, welches etwas tiefer als jenes des Portikus liegt, ist eine Doggenbalustrade gesetzt, auf deren Eckpostamenten Putti mit Emblemen spielen.

Die anschließenden schrägen Fronten des vorderen Teiles des Baues haben im stark rustizierten Parterregeschosse offene Arkaden, hinter welchen die Aufgangsstiegen liegen, eine Anordnung, welche bereits von Bohnstedt beim Stadttheater zu Riga getroffen wurde. In dem Obergeschosse dieser schrägen Frontteile ist die früher geschilderte Fensteranordnung, mit dem plastischen Friese und den Oeils-de-boeuf, fortgesetzt. Die rechtwinkeligen Eckeinfassungen dieser Fassadeteile sind mit Quadern armiert, deren Bossen im Parterre halbrund vortreten.

Die anschließenden Seitenfronten zerfallen in zwei Teile. Jener Teil, welcher dem Zuschauerraume zugehört, wird von zwei schmalen Risaliten flankiert, welche im Parterre die früher erwähnte Bossage zeigen, darüber sind korinthische Dreiviertelsäulen kollossaler Ordnung gestellt, welche ein dreiteiliges Hauptgesims mit Flachgiebel tragen. Die Ecken sind über dem Hauptgesimse als Attika aufgeführt und tragen dieselben geflügelte Chimären, auf welchen Putti reiten und Embleme schwingen. Im Parterregeschoß sind große Türen eingefügt, darüber im Obergeschoß die früher beschriebenen Fenster mit jonischem Giebelportal und darüber in kurzen plastischen Friesstreifen ein Oeil-de-boeuf.

Zwischen diesen schmalen Risaliten ist ein bloß einstockhoher Trakt eingefügt, in dessen Obergeschoß vor die Pfeiler je zwei jonische Dreiviertelsäulen gesetzt sind. Die zwischenliegenden Flächen sind mit Rund-

bogenfenstern mit Kämpfergesims und Schlußstein durchbrochen, vor ihnen auf dem Kordongesims sind kleine Balkons mit Doggenbalustraden aufgestellt. Zurückliegend sieht man die Hauptmauern des Zuschauerraumes aufragen, welche breite segmentförmige Öffnungen zeigen und die bestimmt sind, als Ausgänge auf die vorliegende Terrasse bei Feuersgefahr zu dienen.

Über dem Zuschauerraume befindet sich ein sehr flach gewölbtes Dach, in dessen Mitte eine mit einer runden Haube überdeckte, reich verzierte Laterne aufragt. Dieselbe ist mit Jalousien versehen und hat als Ventilationsschlott zu dienen.

An der rechten Seite des Baues ist an dem zweiten Risalit im Parterre eine Vorhalle vorgebaut und deren Tor mit einer Marquise überdacht. Hier ist die Auffahrt zur Hofloge hergestellt.

An diese Seitenfronten mehr zurückliegend schließen sich die Räume an, welche zum Bühnenhause gehören.

Die rechts und links der Bühne liegenden Räume für das Schauspielerpersonal zeigen eine zweistockhohe Front, die an ihrem Ende durch einen ähnlichen schmalen Risalit am Ende der Bühne abgeschlossen werden, wie die früher beschriebenen, nur sind im Obergeschosse statt der Dreiviertelsäulen flache, korinthische Pilaster angeordnet. Die zwischenliegenden Fassaden haben im ersten Stock Fenster mit geradem Sturz und profilierten Chambramen und Spitzverdachungen, darüber niedrigere Fenster mit segmentförmigem Sturz und Segmentverdachungen, in welche Schlußsteine eingefügt sind. In dem dreiteiligen Gesimse, welches mit jenen der Vorlagen in gleichem Niveau liegt, sind im Friese niedrige, schmale Öffnungen eingeschnitten.

Hinter diesen Fronten erhebt sich der Aufbau des Bühnenhauses, der sich in der allgemeinen Richtung der einzelnen Teile als Querbau ausspricht, also eine breite, aber seichte Bühne einschließt. An den Seiten im oberen Teile sind halbkreisrunde Fensteröffnungen angebracht. An den Ecken über dem Hauptgesimse sind vasenförmige Pinakes gesetzt, über denen Funkenfänger aus Stabeisen ihre Bestimmung als Rauchfänge aussprechen.

Das hohe Haubendach mit gebogenen Reschen ist an denselben durch mehrere Lukarnen belebt, durch einen halsförmigen Aufsatz überhöht und dieser mit einem flachen Walmdach abgedeckt. Die Rückfront wurde früher durch einen Risalit von der Breite der Bühne zwischen schmalen Rücklagen gebildet, vor diesen aber nachträglich ein halbkreisförmiger Vorbau mit flachem Kegeldach gesetzt, welcher dieselbe Geschoßteilung und Fensteranordnung wie die Seitenfronten der Bühnentrakte zeigt.

Derselbe stellte sich als Dekorationsdepot nötig heraus und wurde von der ebenfalls sehr seichten Hinterbühne durch eiserne Schubtore abgegrenzt.

Der Aufbau des Raimund-Theaters zu Wien gliedert sich in zwei äußerlich kenntliche verschiedene Teile: in eine auf trapezförmiger Grundfläche sich über den anderen Bauteil erhebende, unter sich wieder gegliederte Baumasse, welche alles zur Bühne Gehörige enthält und einen davorliegenden, etwas schmäleren und um ein Geschoß niedereren Trakt, aus welchem nach vorne mit dem Drittel eines Kreisumfanges sich der Zuschauerraum herausbiegt.

Die Mitte dieser runden Hauptfront wird durch eine gerade Vorlage markiert, vor welcher im Parterregeschoß eine halbkreisrunde Halle als Haupteingang für die zu Wagen ankommenden Besucher gelegt und deren Perron mit einer Marquise überdeckt ist. In der Höhe des ersten Stockes bildet dieselbe eine offene Terrasse, welche mit einer Doggenbalustrade eingefaßt ist und in deren Mitte auf einem höheren Postamente die Büste Raimunds aufgestellt ist. Der mittlere gerade Frontteil wird von zwei vortretenden rustizierten Pfeilern flankiert, vor welche je ein Paar korinthische Dreiviertelsäulen kolossaler Ordnung gestellt sind. Über dem dreiteiligen Gebälke, in dessen Kranzgesims Modillons eingelassen sind, erheben sich massige Sockel, denen mit den Dreiviertelsäulen korrespondierende Voluten vorgesetzt sind. Die Sockel selbst tragen antikisierende vergoldete Dreifüße mit Rauchbecken. Zwischen den Sockeln ist eine Attika eingefügt, welche eine marmorne Schrifttafel enthält, auf welcher in Goldlettern die Inschrift „Raimund-Theater“ prangt. Auf dieser Attika auf niederer Steinplinthe ist eine vergoldete Gruppe aufgesetzt mit einer Mittelfigur, „die beflügelte Phantasie“, zu deren Füßen Putti mit dem Jokusstabe und der tragischen Maske spielen.

Zwischen den flankierenden Pfeilern ist der gerade Frontteil im ersten Stocke mit drei geraden Fensteröffnungen durchbrochen, vor deren Pfosten Karyatiden gestellt sind. Über den Gesimskröpfen, welche sie tragen, wölbt sich ein Halbkreisbogen mit durchbrochener Lunette. Die Felder rechts und links davon tragen figurale Reliefs. In dem Fries des Fensterzwischengesimses ist auf einer marmornen Schrifttafel der Name „Goethe“ eingraviert.



Das Raimund-Theater zu Wien.

An diese Mittelpartie schließen sich die segmentförmigen Teile der Hauptfront an. Dieselben bilden je vier Öffnungen im Parterre und ersten Stocke.

Im Parterre, das durchaus rustiziert ist, sind flache Pfeiler herausgekröpft, in deren Zwischenfelder niedrige Doppelfenster hoch eingesetzt sind. Im letzten zunächst den Seitenfronten sind Eingangstüren darunter angebracht.

Das obere Stockwerk ist durch korinthische Pilaster kolossaler Ordnung, welche das dreiteilige Hauptgesims des Risalites tragen, gegliedert.

Das Zwischengesims der Mittelpartie ist als Kämpfergesims durchgeführt und über den hohen Fenstern mit geradem Sturz Halbkreisfenster unter den Archivolten angeordnet. In dem Friese des Zwischengesimses sind in jeder Achse Marmortafeln mit Dichternamen eingesetzt.

Über dem Hauptgesimse ist eine gerade Attikarinne aufgesetzt, welche über den Pilastermitteln abgekröpft und mit Flammenpinakes besetzt ist.

Die seitlich vortretenden Traktteile sind im Parterre sowie im Obergeschosse rustiziert, unten stärker, oben schwächer. Die Gesimse des runden Frontteiles sind durchgeführt und geben so die Motive für eine Etagenteilung. Nach vorne sind an den Vorsprüngen nur im Parterre Eingangstüren angeordnet. An den Seiten in allen Geschossen Fenster mit geradem Sturz.

Über dem Hauptgesimse dieses Teiles des Theaters baut sich konzentrisch mit der runden Hauptfront der Rundbau des Zuschauerraumes um eine niedere Etage auf. Die Mauer ist durch Lesenen in Felder geteilt, diese voll und glatt. Das Hauptgesims ist einfach profiliert und mit einer Rinnleiste versehen, an welcher, korrespondierend mit den Lesenenmitteln, auf niederen Metallsockeln vergoldete Palmetten aufgesetzt sind. Das Dach ist ein flaches Schirmdach, in dessen Mitte eine zylindrische Lüftungsesse mit Jalousien aufgesetzt ist. Dieselbe ist durch schmale Lesenen mit Volutenköpfen in Felder geteilt und über dem Saum des Kegeldaches in diesen Lesenenmitteln mit Pinakes geschmückt. Auf der Spitze ist ein Vasenknopf mit Blitzableiter aufgesetzt. Der Bühnentrakt, welcher seitlich etwas vorspringt, ist durchaus rustiziert. Das Hauptgesims des vorderen Teiles ist an ihm durchgeführt, jedoch ohne Modillons. Über demselben ist noch ein Geschoß aufgesetzt und durch ein vorgelegtes Kordongesims, welches von kleinen Pilastern getragen wird, unterteilt. Die Fenster zwischen denselben und darüber unter dem architravierten Hauptgesimse haben

geraden Sturz. Darauf ist eine hohe Attikamauer aufgesetzt und diese an den Stirnfronten mit hohen Palmetten an der Rinne geziert.

Der Baukörper der Bühne hebt sich aus der Mitte dieses Bühnentraktes über den Aufbau des Zuschauerraumes empor und bildet nach vorne und rückwärts flache Giebel, an deren Spitze Akroterien aufgesetzt sind, je eine Lyra, welche von den Flügeln zweier Schwäne gestützt wird. An den Enden sind reichverzierte Schornsteinaufsätze angebracht, an welche sich ebensolche Schwäne stützen. Auf dem Satteldache ist eine gerade Lüftungsesse aufgesetzt und diese mit einem Blitzableiter versehen.

Aus diesen knappen Beschreibungen, sowie den vorgeführten Ansichten des Aufbaues der betreffenden Theater geht klar hervor, daß von den ersten bis zu den letzten ein Ringen nach Ausdruck ersichtlich ist, von einem noch ganz ausdruckslosen Bauwerke zu einem charakteristischen zu gelangen, das heißt von einem allgemeinen öffentlichen Gebäude, das zwar ein Theater in seinem Inneren enthält, zu einem besonderen öffentlichen Gebäude zu gelangen, das deutlich ausdrückt: ich bin ein Theater!

Es soll hier noch nicht gesagt werden, ob in der vorgeführten Reihe dieser Entwicklung ein Bauwerk sich befindet, welches richtig, allgemein verständlich und auch nicht mehr sagt als: ich bin ein Theater, dafür aber soll gezeigt werden, daß sich in dieser Entwicklung genau erkennbare Abstufungen zeigen, auf Grund welcher nicht nur die vorgeführten Beispiele, sondern auch alle nicht vorgeführten Theaterbauten in fünf Gruppen eingeteilt werden können.

Die erste Gruppe umfaßt jene Theater des ältesten Typus, welche die allgemeine Erscheinung eines Bauwerkes von monumentalem Charakter aufweisen, an welchem von Zuschauerraum und Bühne in dem Aufbau kein Element hervortritt und deren Bestimmung nur durch dekorativen Schmuck auszudrücken versucht ist.

Die zweite Gruppe umfaßt jene Theater, welche in ihrer äußeren Erscheinung noch als öffentliche Monumentalbauten sich darstellen, deren Bestimmung aber außer durch dekorativen Schmuck sich noch dadurch kenntlich macht, daß aus ihrer allgemeinen Baumasse der Zuschauerraum und Bühnenraum sich als ungeteilter einheitlicher Baukörper unter einheitlichem Dache erhebt.

Die dritte Gruppe umfaßt jene Theater, deren ganzer Aufbau von der Rundform des Zuschauerraumes und der parallellopipedischen des Bühnenraumes beherrscht wird, wobei alle anderen Teile diesen Formen untergeordnet und bloß agglomeriert erscheinen.

Die vierte Gruppe umfaßt jene Theaterbauten, in welchen aus der allgemeinen Baumasse der Zuschauerraum sich als Zentralraum an einen selbständigen rechteckigen Aufbau anlehnt und alle übrigen Bauteile diesen Elementen unterordnet und um sie gruppiert.

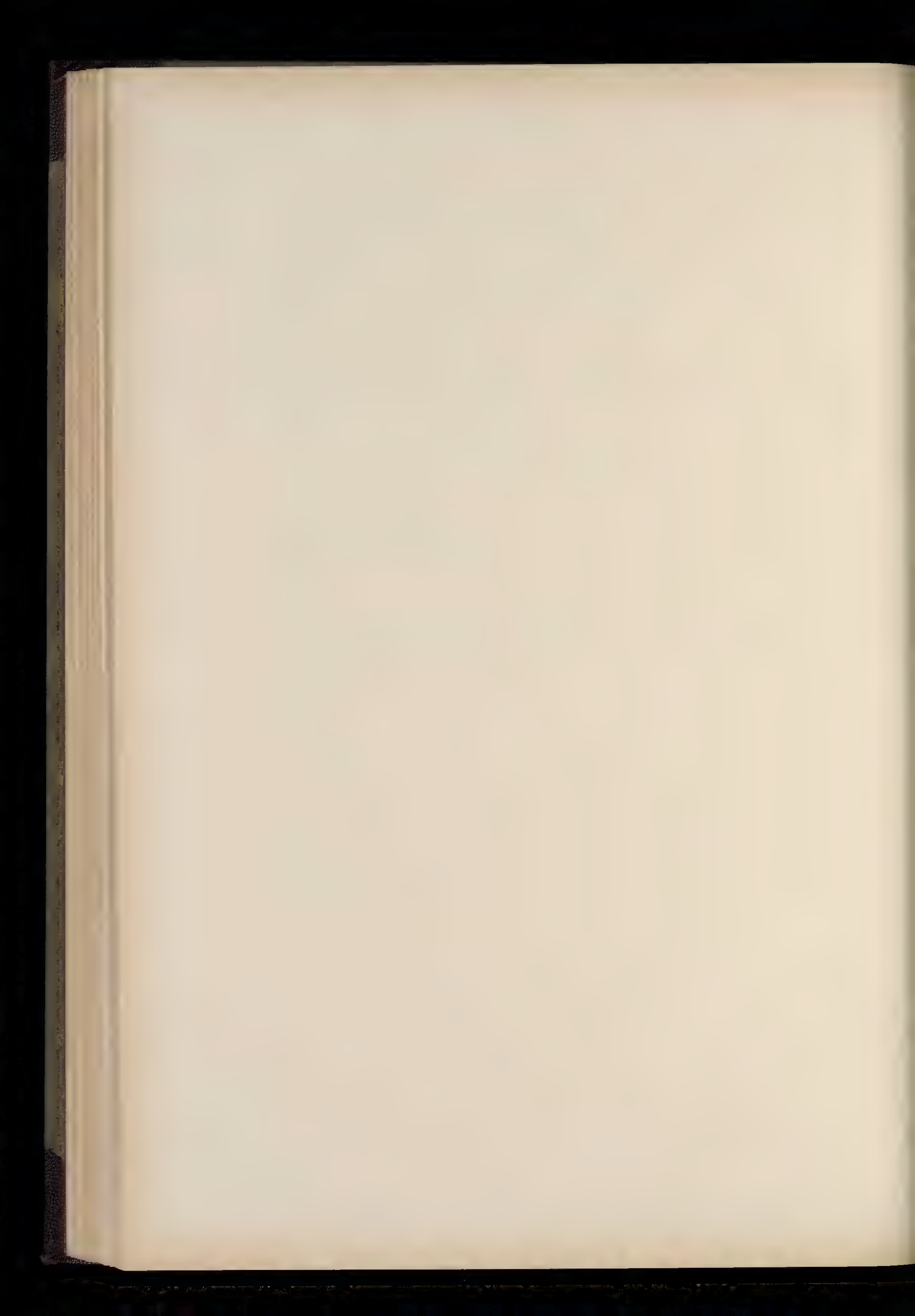
Die fünfte Gruppe endlich umfaßt jene große Zahl von Theatern, welche den Zuschauerraum äußerlich mit dem Bühnenraume in direkte Verbindung bringen und den Aufbau des letzteren als die eigentliche Dominante der gruppierten Baukörper behandeln.

Es ist zwar bei einer großen Anzahl von Theatergebäuden mit diesen zwecklich motivierten Formgebungen oft nur ein rein äußerliches, symbolisches Spiel getrieben worden, dessen Rechtfertigung den Erbauern überlassen bleiben mag, immerhin aber bringen sie die ästhetische Nötigung zum Ausdrucke, sprechende Formen für den Inhalt zu gestalten.

Inwieweit bei diesen verschiedenen Formen von Inhaltangemessenheit die Rede sein kann, soll in den kritischen Betrachtungen ausgeführt werden.

II. ABTEILUNG.

KRITISCHE
BETRACHTUNGEN.



EINLEITUNG.

IN diesem Abschnitte sollen die Einrichtungen unserer bestehenden Theatergebäude daraufhin untersucht werden, inwieweit sie den Bedingungen für das moderne Theater entsprechen. Es soll also an ihnen Kritik geübt werden.

Diese kann sich aber nicht allein auf die Form des Theatergebäudes beschränken, es müssen auch alle bestehenden Einrichtungen in Zuschauerraum und Bühne kritisiert werden und nicht minder die Art des Gebrauches der bestehenden Einrichtungen durch die Gesellschaft.

Daraus allein ergibt sich der Zusammenhang der starren Form und des lebensvollen Inhaltes im Theater und daß die Änderungen, in einem Teile notwendig, Veränderungen im anderen zur Folge haben.

Lange schon können aber Veränderungen des lebensvollen Inhaltes eingetreten sein, ohne daß dieselben eine gleichzeitige Änderung der starren Form mit sich brächten; diese intellektuellen Voraussetzungen einer Formänderung müssen sich erst so stark und so allgemein fühlbar machen, daß sie dem Baukünstler, der denselben formalen Ausdruck zu geben bestrebt ist, helfen, den Widerstand des Beharrens zu überwinden.

Die Kenntnis des modernen Lebens im allerweitesten Umfange wird also bei dem Architekten die Vorbedingung sein, wenn er befähigt erscheinen will, für diese veränderten neuen Kulturformen die entsprechenden Bauformen zu schaffen.

Die Kritik der bestehenden Theatereinrichtungen wird daher vorerst festzustellen haben, welche derselben der Neuzeit nicht entsprechen und aufzugeben sind, und dann jene anzugeben, welche die getadelten ersetzen sollen und die geeignet erscheinen, den geforderten Zwecken besser zu entsprechen.

Es sollen demnach zu den erstgenannten kritischen Nachweisungen auch solche Verbesserungen angegeben werden, welche sich als Resultate aus den kritischen Erörterungen ergeben.

Die kleinste positive Anregung hat für den schaffenden Künstler tausendmal mehr Wert, als die subtilste Negation. Dies können wir aus der Architekturgeschichte ganz deutlich ersehen. Die geringste Differenzierung eines rein äußerlichen Motives wird oft schon als ein Gewinn, als ein Fortschritt bezeichnet, während es für das Ganze selbst keine Bedeutung erlangen kann.

Die Umwandlungen des Ganzen aber vollziehen sich erst nach langer, langer Dauer.

Dies tritt ganz besonders deutlich an dem Theater zutage, wo selbst unbedeutende Organismen oder Einrichtungen sich Jahrhunderte lang erhalten.

Ehe wir in die Besprechung der einzelnen Teile des modernen Theaters eingehen, sei noch ein Blick auf die Gesamtheit der Erscheinungen des Theaterbauwerkes geworfen, um jene Merkmale hervorzuheben, die sie charakterisieren und in denen sie sich auch untereinander wesentlich unterscheiden.

In den vorangehenden Kapiteln haben wir gesehen, daß die Theater bei den Griechen und Römern sich in voller Öffentlichkeit entwickelten, daß sie weder in ihren ersten Entwicklungsstadien, noch später eine parasitische Existenz fristeten.

Ganz anders bei den christlichen Völkern. Kaum waren die geistlichen Spiele aus den düsteren Kirchen auf den Markt gedrängt, ist ihnen das Leben und Weben im Lichte der Sonne nicht lange beschieden, sie flüchten in geschlossene Räume, in private Räume und führen, von Einzelnen gehalten, durch Jahrhunderte eine parasitische Existenz. Sie sind nicht mehr Werke und Äußerungen der Gemeinsamkeit eines Volkskörpers, sondern Werkzeuge und Mittel in den Händen weniger, mächtiger Personen.

Das Licht der Sonne bescheint nicht ihren Schauplatz, sondern nur das eines spärlichen Fettflämmchens.

Das Feudalwesen, welches die Machtvollen vereinzelt und die Unterdrückten nicht zu dem gemeinsamen Genusse der Lebensfreude gelangen ließ, beherrschte lange Zeit die dramatischen Spiele. Erst im XVII. Jahrhundert gelingt es den Gemeinwesen, ein Recht an dem Theater und nur in der Form einer

Gunst zu erringen. Alle Entwicklung des Theaters seit dieser Zeit bis auf unsere Tage ist aber erkenntlich darauf gerichtet, dasselbe der Allgemeinheit zu überantworten, es wieder zu einem Werke der Gemeinsamkeit zu machen und seine Äußerungen aus einer troglodytischen Existenz an das Licht der Öffentlichkeit zurückzuführen.

Man darf nicht glauben, daß für diese verschiedenen Gestaltungen des Theaters bei den Alten und Neuen etwa das Klima einen entscheidenden Einfluß gewonnen hat, denn es läßt sich nicht übersehen, daß sowohl in dem ehemaligen Attika, wie in Groß-Griechenland heute die Theater dieselben Formen aufweisen, wie in dem kühlen Deutschland oder in dem kalten Rußland. Es ist also nicht das Klima, sondern ein anderer, ein ganz anderer Geist gewesen, der sich die neue Form des Theaters gebaut hat. Es ist der auch heute noch nicht ganz überwundene Geist des Feudalismus, des absoluten Staates, dem wir in unseren Logenhäusern begegnen, und erst jene Theater, welche mit der Hinwegräumung der sondernden Käfige und der allzu vielfachen Klassifikation der Ränge brechen, haben den Weg der Befreiung von den ererbten Fesseln betreten. Dies ist aber auch wohl das einzige versöhnende Moment bei Betrachtung dieser neueren Theaterbauten, welche sich sonst und solange noch als Ausgeburten einer anderen Macht, deren Merkmal eine ungezügelte Spekulation ist, darstellen, bis endlich die Volksseele zu jener Höhe der Erkenntnis gelangt sein wird, daß das Theater nur ihr Werk sein kann. Nur wenn es für das ganze Volk geschaffen ist, kann es in seiner Form vollendet sein.

In dieser Beziehung sind unsere großen Theater, die Hof- und Residenztheater, die Theater Einzelner oder Vieler noch keine Volkstheater, auch wenn letztere diesen hohen Namen führen und erstere etwa vom Staate erhalten werden. Das Theater kann nur zu einem Volkstheater werden, wenn seine heutige Form zerbrochen wird und alle Einrichtungen dem Geiste der neuen Zeit entsprungen sind und demselben ganz angehören. Auch diese Umwandlung wird ihren Weg erst in langer Zeit zurücklegen, allein es ist gewiß vollauf berechtigt, das neue Ziel schon bei den ersten Schritten unverwandt ins Auge zu fassen, wenn man von den alten Wegen abgehen und Irrpfaden ausweichen will.

Ein anderes Merkmal der Verschiedenheit des antiken Theaters erblicken wir in der Art, wie die reale Natur in demselben erscheint.

Sie tritt dem Menschen nicht in ihrer Wirklichkeit gegenüber, sondern in Symbolen, in künstlerischen Bildungen. Sie ist in dieser Form noch nicht gegensätzlich zu der Form ihres Theaters gestaltet, sondern diese durch die Kunst geformte Außenwelt ist noch vollkommen harmonisch mit den Formen des Bauwerkes, das sie einschließt. Darüber hinaus, zu der vollen Gegensätzlichkeit der Erscheinungen von Diesseits und Jenseits des Vorhanges ist es nicht gelangt.

Erst in der großen Wüste der Barbarei, welche sich von dem heidnischen Altertum bis zu dem christlichen Zeitalter der Renaissance ausdehnt, sprießen die zarten Keime der realistischen Darstellung der Außenwelt. Als die Kenntnis des Altertums der neuen Zeit aufgeht, sind diese Keime bereits so mächtig aufgeschossen, daß sie eine Wiederbelebung der alten Formen überwuchern und ersticken. Die Nachbildungen des römischen Theaters sind in dieser Zeit realerer Naturanschauung befremdliche Erscheinungen, deren Szene und das unverständliche Wesen einer gefühlsfremden Welt nicht mehr Wurzel fassen können.

Wir sehen hieran ganz deutlich, daß die noch so getreue Wiederholung der vollendeten alten Formen für den neuen Inhalt ungeeignet bleibt und daß es vielmehr jene noch ungeformten Elemente sind, die schon im alten Theater auftauchten, aber weil sie schon über dessen Wesen hinausragten, unentwickelt geblieben sind und nun in der neuen Zeit ihre Ausbildung erfahren haben.

Das Dekorationswesen der antiken Bühne, das ganz in die starren Rahmen ihrer Architektur gefaßt war und bestenfalls in schematischen Darstellungen aufging, es wurde der Ausgang einer lebendigen Entwicklung, die trotz der stilistischen Behandlung in dem Zeitalter der Renaissance doch die herrlichsten Blüten trieb, die später die überkommenen Formen immer mehr ins Naturschöne umbildete. Dieser Prozeß belehrt uns auch darüber, daß nicht die noch so getreuen Nachbildungen des Alten ein Fortschritt sind, sondern vielmehr ein Stillstand, und daß die dem Alten entnommenen Keime weiter entwickelt werden müssen, dem neuen Dasein angepasst werden müssen, wenn sie lebensfähig sein sollen.

Da ist es denn vor allem notwendig, zu erkennen, was Grund und Voraussetzung dieses Weiterbildens ist. Grund und Voraussetzung des Weiterbildens ist die Erkenntnis des Wesens der vorher entstandenen Kunstgebilde und ihres innigen Zusammenhanges mit der materiellen und ethischen Kultur eines Volkes. Dieses Wesen der Kunst offenbart sich uns in den Gebilden der Baukunst, in der vollkommenen Zweckmäßigkeit und Harmonie der Bauorganismen zur Erfüllung der Idee, des Grundgedankens des Bauwerkes, dem es zu dienen hat.

So lange diese harmonische Zweckmäßigkeit, die Angemessenheit aller Teile nicht erreicht ist, ist die ästhetische Erscheinung des Bauwerkes, seine Kunstform nicht gefunden.

Um zu beurteilen, ob die Teile wie das Ganze eines baulichen Organismus zweckmäßig sind, muß vorerst das Problem, der Inhalt, die Idee des Werkes klar gestellt werden.

Diese wird in den ersten Versuchen solcher Gebilde oft klarer ausgesprochen, als in den durch eine Menge Einflüsse und Zutaten verdunkelten späteren Erscheinungsformen.

Sie ringt durch Jahrhunderte nach vollkommener Gestalt und aus dem Wust von Verkleidungen, Fesseln und Schmuck muß die einfache, reine und schöne Gestalt erst entkleidet, befreit, entzaubert werden, ehe sie als Inhalt des Kunstwerkes in vollendeter Form uns gegenübertreten kann. In den ersten Versuchen, wie auch in der vollendeten Form der dramatischen Spiele erkennen wir die Gegenüberstellung des Menschen und der Außenwelt, die Betrachtung des Weltprozesses, die Gegenüberstellung von Subjekt und Objekt als den Inhalt, die Idee des Drama's und dieses als Inhalt des Theaterbauwerkes. Was diese Geistestätigkeit, dieses Weben der Fäden von Subjekt zu Objekt und umgekehrt stört, was die Illusion des Zuschauers behindert, auf der Szene das vollendete Bild des Weltprozesses sich abspielen zu sehen, und umgekehrt dem Darsteller die Illusion nimmt, in den Zuschauern die Menschheit, der er diesen Prozeß offenbart, zu finden, ist vom Übel

Das Theater muß daher alles ausschließen, was die Illusionierung dieser Grundelemente hindern kann, und sonach für beide die vollkommensten Formen finden.

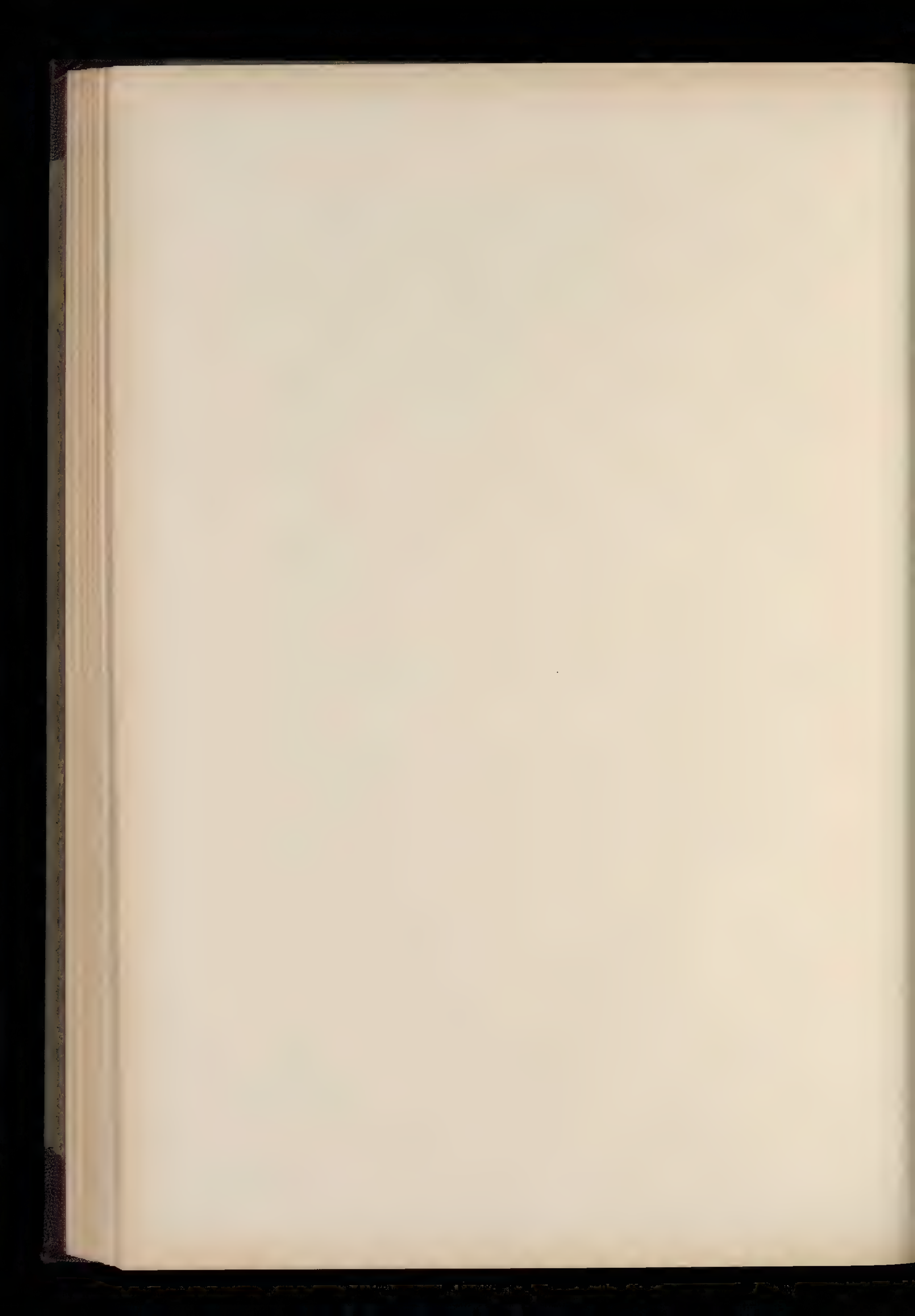
Das Theater besteht aus zwei Teilen, der Szene und dem Zuschauerraume, von denen keiner für sich das Theater ist, die beide einander bedingen, deren innigste Verbindung, ihr vollkommenster Zusammenschluß zu einer baulichen Einheit erst das Theater ist.

Wenn wir auf die Anfänge der szenischen Spiele zurückblicken, so finden wir in dem einfachen Podium vor dem sich die Zuschauer lagern, die primitivste Form des Theaters gegeben; seine beiden Elemente treten dabei, wenn auch ganz formlos, dennoch klar in die Erscheinung.

Die Gestaltungen, welche diesen beiden Elementen gegeben wurden, zielten alle darauf ab, die Formlosigkeit derselben aufzuheben, ja die Vereinigung derselben zu einer möglichst innigen zu machen, allein zu einer zweckmäßigen, zu einer formvollendeten Einheit sind sie doch nicht gelangt. Wir haben gesehen, wie die Franzosen ihre Bemühungen auf die systematische Ausgestaltung der Form des Zuschauerraumes richteten, und als sie dieses System erreicht, zu einem Gebilde gelangten, das jede Vereinigung mit der Bühne ausschließt; wie andere Bemühungen, die Bühne auszubilden, sich in vollen Gegensatz zu dem Zuschauerraume stellten und so ebenfalls die vollkommene Vereinigung verhinderte.

Die kritische Betrachtung wird daher zeigen müssen, welche Formen der beiden Grundelemente die Idee des Theaterbauwerkes entstellen, wie durch die einseitige Ausbildung nebensächlicher Organismen die Grundform verballhornt, und welche Änderungen vorgenommen werden müssen, um zu der einfachen, klaren Form, der Kernform, für den charakteristischen, künstlerischen Aufbau des Theaters zu gelangen.

Es soll hiebei dieselbe Ordnung eingehalten werden, wie in den vorausgegangenen Erörterungen, indem vom Standpunkte der Entstehung des Theaters zuerst die Szene, dann der Zuschauerraum und endlich ihre Vereinigung als Aufbau der Prüfung auf die Inhaltangemessenheit unterzogen wird.



KRITISCHE BETRACHTUNGEN

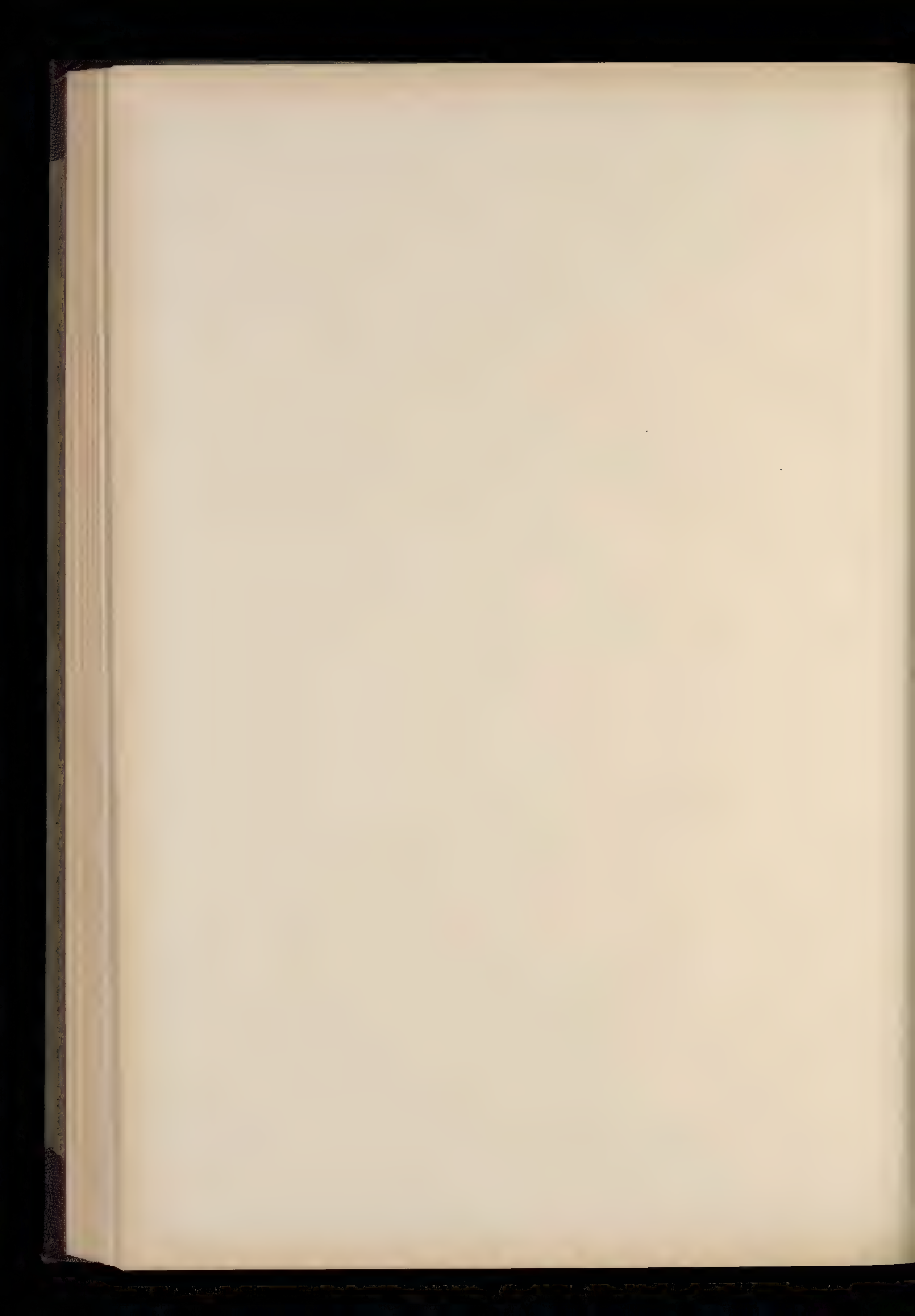
ÜBER DIE

SZENE.

A. Die Bühne.

B. Das Orchester.

C. Über die künstliche Beleuchtung.



A. Die Bühne.

Aus den vorausgegangenen Erörterungen über die Skene der Griechen und die Scaena der Römer ist im allgemeinen zu entnehmen, daß dieselbe so ziemlich gleich dem Durchmesser des Orchestraraumes war und nur fallweise bei letzteren über dieses Maß bis zur doppelten Länge anstieg. Überdies war die Skene wie die Scaena offen, wie auch bei den nachmaligen überdeckten Theatern, und selbst der Abschluß durch den Vorhang war nicht ein ständiger und kein vollständiger. Dadurch war dem Theaterraume die Einheitlichkeit von Zuschauerraum und Bühne gewahrt und, bis auf geringe Versuche in der letzten Zeit, der Blick in die freie Natur verschlossen.

Die Renaissance brachte drei Formen der Bühne hervor: die offene, dekorationslose der Akademien, die Shakespeare-Bühne, welche der offenen Szene eine Dekorationsbühne angliederte, und die reine Dekorationsbühne, welche von dem Zuschauerraume durch den Vorhang abgeschlossen war.

Das Theater der Akademien sank zu den Trümmern seiner Vorbilder in der Vergangenheit hinab und die Shakespeare-Bühne wurde durch das Überwuchern der Dekorationsbühne erstickt. Die Shakespeare-Bühne stellt sich sonach als ein Zwischenglied in der Entwicklung von der Bühne des akademischen Theaters mit den Perspektiven hinter der Scaena frons und der Dekorationsbühne dar. Ob die Entwicklung unserer Bühne eine andere gewesen wäre, wenn dieses Zwischenglied nicht einen fast plötzlichen Untergang erfahren hätte, läßt sich füglich nicht erweisen, allein, da ein unzweifelhaft vorgeschritteneres und einheitlicheres Gebilde an seine Stelle trat und sich lebendig erhielt und weiter entwickelte, so ist dies kaum wahrscheinlich. Das Zurückgreifen auf eine unvollkommenere Form, wenngleich diese sich für eine Dichtungsart ganz außerordentlich, wie keine andere, eignet, ist doch nur eine aussichtslose reaktionäre Anwandlung, die allfalls von Literaten oder auch von Architekten, denen eine tiefergehende Einsicht in das vorliegende Problem abgeht, unternommen werden kann.

Als erster Versuch in dieser Beziehung ist das Projekt des Vincenzo Ferrarese anzusehen, welcher in einer Rotunde einen Bodenabschnitt für die offene Szene in Anspruch nimmt und die Zuschauer durch die mit großen Rundbogenöffnungen versehene Rückwand auf eine dahinter liegende Dekorationsbühne blicken ließ.

Dieser Theaterentwurf wurde bereits in den Kapiteln über den Aufbau besprochen und auf die Bedeutung hingewiesen, die ihm, sowie der Schrift Francesco Milizia's auf die Ausbildung des Theaters von Bordeaux zukommen mag. Diese Avant-scène hat mit der offenen Szene des Shakespeare-Theaters große Verwandtschaft. Sie ist auch der mittelalterlichen Schaubühne, wie sie uns in dem Oberammergauer Theater veranschaulicht wird, sehr ähnlich.

Ein späterer Versuch, welcher durch die krausen Unsinnigkeiten der italienischen Operndekorationsbühne heraufbeschworen wurde, ging von Tieck aus, hatte aber ebenfalls keinen Erfolg.

Ein weiterer Versuch wurde von Gottfried Semper gemacht, den er uns in einem auf dem Papier gebliebenen ersten Entwurfe* für ein Hoftheater zu Dresden vorführt. Semper geht auf noch frühere Elemente zurück. Er sagt: „Der fälschlich sogenannten Bühne, das heißt, deren hinter dem Proscenium befindliches Postscenium, war nach dem ersten Projekte eine weit größere Breite, bei verhältnismäßig geringer Tiefe zugedacht und die Öffnung des Proscenium war kleiner, als bei den neueren Theatern gewöhnlich ist. Dagegen befand sich vor der Bühnenöffnung ein sehr breites Podium, welches rechts und links von Prosceniummauern eingeschlossen war, die im Grundrisse zwei Kreisabschnitte bildeten. Diese Mauern waren reich mit dreifach übereinandergestellten Säulenordnungen und Statuen verziert. Auch war an jeder Seite eine Tür angebracht, um von dem Innern auf die Vorbühne gelangen zu können, selbst wenn der Vorhang der Bühnenöffnung herabgelassen war.

* G. Semper, „Das königliche Hoftheater zu Dresden", Braunschweig 1849.

Auf dieser zwölf Schuh tiefen Vorbühne sollten nun, der Idee des Architekten nach, die Haupthandlungen des Stückes vor sich gehen, wogegen der hinter der Öffnung befindliche Teil der Bühne den Prospekten und Verwandlungen, wodurch der Ort der Handlung im Stücke näher bezeichnet werden soll, und der Darstellung von inneren Räumlichkeiten gewidmet war. Damit aber bei Ausgang des Aktes die Schauspieler nicht genötigt waren, durch die ganze Tiefe der Vorbühne bis zu der Prosceniumsöffnung zurückzutreten, um den Vorhang vor sich fallen zu lassen, sollte am Rande des Podium, hinter der Rampe, eine spanische Wand aus dem Boden emporsteigen, nach dem Vorbilde der antiken Theater."

Wir haben also wieder eine offene Vorbühne, deren Seitenwände durch dreifach übereinander gestellte Säulenordnungen geschmückt sind und schräg gegen eine Kulissenbühne gestellt sind, die aber mehr Dekorationsapparate als die Shakespeare-Hinterbühne beherbergt.

Diese Wiederbelebung der akademischen Bühne durch ein Zusammenschweißen mit der Dekorationsbühne der Renaissance konnte auch durch Semper nicht bewirkt werden.

Es ist meiner Meinung nach ein ebenso vergebliches Bemühen, wenn von anderer Seite unsere heutige Bühne auf die Shakespeare-Bühne zurückgeschraubt werden will, die ja genau besehen auch auf dem Boden der Renaissance-Bühne steht.

Dieselbe entbehrt eben, bei vollkommenster Eignung für die Darstellung der Dichtungen des großen Briten, dennoch all der Ausdrucksmittel, welche die moderne Bühne instand setzen, das illusionsreichste, getreueste Bild des Weltprozesses zu gestalten. Nun handelt es sich aber gerade darum, diese Ausdrucks- und Darstellungsmittel in künstlerischem Sinne zu verwerten, das heißt, ihnen die teilweise noch fehlende Kunstform zu geben.

Wenn daher durch v. Perfall in München der Versuch gemacht wird, Shakespeare's Dramen auf einer der Bühne des Globe-Theaters unrichtig nachgebildeten Szene vorzuführen, so soll dieses Beginnen insolange nicht tadelnswert sein, als es nichts anderes bezielt, als jene Dramen mit größter historischer Treue uns vorzuführen und uns ein möglichst genaues Bild jener Theatertechnik zu geben.

Wenn hingegen beabsichtigt ist, damit eine Bühnenreform anzubahnen und Rudolf Genée* sich zum Partisan solcher rein reaktionären Absichten macht, so ist dieses Beginnen ebenso zu verurteilen, wie jede politische Reaktion. Es ist glücklicherweise aber keine Aussicht auf Verwirklichung solcher Absichten vorhanden, da der Inhalt unserer Zeit einen zu mächtigen Strom bildet, der sich in ein solch' seichtes Bachgerinne nicht leiten läßt.

Was Gottfried Semper nicht gelang, konnte auch Otto March mit seinem Volkstheater zu Worms nicht gelingen, der noch mehr rückwärts ging, indem er der Bühne eine Art Unveränderlichkeit verlieh, die nicht weit von der gänzlichen Erstarrung abliegt.

Solche, nicht weniger als die Vernichtung unserer modernen Kunstanschauungen vielleicht unbewußt bezielende Versuche sind mit Unfruchtbarkeit geschlagen. Sie fußen vielleicht auf der Anschauung, daß auch die Szene der Alten eine solche Unveränderlichkeit besaß, allein diese Anschauung ist nach dem, was wir bis in die neueste Zeit darüber erfahren konnten, ganz und gar unrichtig. Auch der Rückblick in das Zeitalter des Humanismus zeigt uns, daß schon damals der Versuch, ein Theater nach antikem Muster zu begründen, fehlschlug, trotzdem diese Zeit sich ganz in die Traditionen der Antike versenkte, trotzdem die besten Kräfte sich darum bemühten.

Gegen jene Bühne, welche sich aus den lebendigen Äußerungen des Volksgeistes, dem nationalen Geiste entwickelte, blieben diese archäologischen Gewalttaten machtlos und sie waren nach der großartigen Erscheinung des Gran Teatro Farnese endgiltig überwunden.

Die Spätgeburt des klassischen Drama's auf der neuen Dekorationsbühne in dem bornierten Zeitalter des Barockismus und Rokoko beweist, daß solche nicht assimilierbare fremde Elemente keine lebensfähige Kunstform schaffen können und die Gestalten des Altertums mit Perücke und dem Galanteriedegen an der Seite sind von der neuen Bühne in den Orkus der Lächerlichkeit hinabgestürzt.

Welche Jämmerlichkeit sich aber auch auf der deutschen Schaubühne bis zu unserer neudeutschen, klassischen Periode breit machte, ist gar nicht zu sagen, und trotz vereinzelter Einsicht bewegen wir uns heute noch in dem Theater auf dem Boden der Unnatur und lächerlichen Überlieferungen.

Wie unsere ganze Kunst nach ihr allein eigentümlichen neuen Formen sucht, so auch das Theater. Diese lassen sich aber nur vorbereiten durch ein Freimachen der Bahn. Es gilt vorerst mit den alten,

* „Die Entwicklung des szenischen Theaters und die Bühnenreform in München", von Rudolf Genée. Stuttgart 1889.

gewohnheitsmäßigen zu brechen, die Ungereimtheiten zu beseitigen und solche Formen an deren Stelle zu setzen, die dem Leben und der immer weiter sich ausbreitenden Kenntnis von Natur und Mensch entsprechen. Angesichts des immer deutlicher sich kundgebenden Allgemein-Willens ist es wohl ein vergebliches Bemühen, uns in den überkommenen und vielfach ihrer Bedeutung verlustig gegangenen Formen festzuhalten.

Diese Reaktion hat ihren Nährboden im Volke bereits verloren, aber der Weg ist dennoch ungeebnet, denn er führt eben über die Reste Jahrhunderte alter Gewohnheiten.

Die Ausgestaltung der Bühne in realistischer Richtung ist ein Postulat unserer Kultur. Ein Anachronismus ist nur darin gelegen, daß diese Arbeit zumeist Empirikern und unwissenden Leuten überlassen ist, die in den Traditionen einer ärmlichen Vergangenheit wurzeln, anstatt daß sie vielmehr in die Hände von Künstlern und in den technischen Künsten Erfahrenster gelegt wird.

Daß in dieser Beziehung noch so wenig erreicht wurde, kommt daher, „daß der weitaus größte Teil des technischen Theaterpersonals aus Leuten besteht, welche nicht die leisesten theoretischen Kenntnisse haben, sondern von der Picke auf dienend, die Theatereinrichtungen, wie sie bisher bestanden haben, aus der Praxis kennen und deren Kenntnis wieder in derselben Weise auf ihre Nachfolger übertragen, so daß sich seit zweihundert Jahren im technischen Teile des Bühnenwesens wesentlich nichts geändert hat. Durchgreifende Veränderungen konnten von denselben ebensowenig ausgehen, als ein gewöhnlicher Bauer den Dampfpflug hätte erfinden können."*

Dieser Anschauung gründlicher Kenner der Bühne steht eine andere gegenüber, die A. Sturmhöfel** angesichts der fruchtlosen Bemühungen der Reform-Kommission für die Nouvel Opéra in Paris macht: „Eins aber geht aus diesen fruchtlosen Anstrengungen klar hervor, daß die bestehenden Bühneneinrichtungen, welche sich mit den unserigen in Deutschland so ziemlich decken, für ihre Zwecke die geeignetsten, weil durch mehrere hundert Jahre täglich erprobten sind." Das klingt beinahe chinesisch.

Ich bin der Meinung, daß die Bühne einer sehr gründlichen Umformung bedarf, einer viel weitergehenden, als sie A. Sturmhöfel in seinem Buche vorschlagen konnte oder andere bisher vorgeschlagen haben.

Wenn man die Entwicklung der Bühne überschaut, so stößt man schon in früheren Stadien auf Bestrebungen, Ideen und Projekte, welche ein besseres Schicksal verdient hätten, als von inferioren Theaterleuten verschmäht und vergessen zu werden. Aber wie die Trägheit einer großen Masse durch andauernde Stöße endlich überwunden werden kann, so ist wohl zu hoffen, daß auch dieser Widerstand überwunden werden wird.

Ehe wir den Boden der Bühne selbst betreten, wollen wir vorerst feststellen, daß man heute jenen Teil der Wand der Bühne, in welcher sich diese mit einer großen Öffnung dem Zuschauerraume erschließt, das Proscenium nennt. Dieses Wort hatte früher eine andere Bedeutung; fast möchte man sagen, seine Formen seien ebenso sinnlos wie seine heutige Bedeutung. Doch darüber wird an anderer Stelle gesprochen werden.

Wenn wir uns dem frühen glanzvollen Beispiele einer Dekorationsbühne, der des Gran Teatro Farnese zuwenden, so sehen wir, daß einem immensen Zuschauerraume eine verhältnismäßig kleine Bühne gegenüber liegt, und daß in einer Wand von 31·50 *m* Breite und 24·00 *m* Höhe eine Prosceniumsöffnung von 12·00 *m* Breite und 13·20 *m* Höhe sich befindet. Das Podium liegt 1·80 *m* über dem Saalfußboden und darüber befindet sich die Öffnung, über welcher Gebälke, Friese, kurz ein Teil der Saalwand von 9·00 *m* Höhe lagert. Rechts und links bleiben noch reich dekorierte Wandflächen von je 9·75 *m* Breite übrig.

Diese Wandflächen verschwinden schon bei den nachfolgenden Logenhäusern. Da man die U-Form des Zuschauerraumes beibehielt, denselben aber an die Prosceniumswand unmittelbar anschloß, nicht wie in dem Vorbilde davon entfernt anlegte, so mußte einesteils die Gradina sehr beschränkt werden, die Logen aber der Prosceniumsöffnung so nahe als möglich gerückt werden, wenn deren Insassen die Bühne überblicken sollten. Bei der Umbildung des Zuschauerraumes zum Logenhause von anderen ovalen Grundformen gewann die Prosceniumsöffnung eine immer größere Ausdehnung nach Breite und Höhe, die Trennungswand von Zuschauerraum und Bühne verschwand beinahe ganz und an ihrer Stelle verblieb der Vorhang. Die Prosceniumsöffnung war also nahezu so breit und so hoch wie der Saal geworden.

---

*„Asphaleia", Leipzig, 1882.

**„Szene der Alten und Bühne der Neuzeit", Berlin, 1889.

Es ist wohl für jeden Theaterkundigen kein Geheimnis, daß diese Höhe der Prosceniumsöffnungen für die szenische Praxis eine Menge Übelstände mit sich bringt und dazu nötigt, durch allerhand Künsteleien den oberen Teil ständig wieder zu schließen, so daß man sich verwundert fragen muß, warum denn der Architekt erst ein so hohes Loch in die Bühnenhausmauer gemacht hat, wenn er gleichzeitig wieder seinen Witz aufwenden muß, um es tatsächlich um vieles niedriger zu machen. Durch Arlequins, Rideaux und zahllose Soffitten muß das wieder gut gemacht werden, was er eben verbrochen hat.

Ja, diese hohe Öffnung macht geradezu die ästhetische Ausbildung des Bühnenbildes unmöglich.

Bei den Kulissenbühnen muß eine große Zahl von Soffitten aufgeboten werden, um den im Parterre und in den unteren Rängen sitzenden Zuschauern den Einblick in den Schnürboden zu verdecken.

Die Anwendung der geschlossenen Dekorationen macht die Sache nicht besser, denn entweder muß man die darzustellenden Räume übermäßig hoch machen, was in den meisten Fällen geradezu zum Unsinn führt, oder man muß den über dem niedriger gehängten Plafond liegenden Teil der Prosceniumsöffnung mit Stoffen verhängen.

Trotzdem diese Dinge doch füglich aus einer Reihe von Theatern seit vielen Jahrzehnten bekannt sind, hat weder Semper, Garnier, Hasenauer, noch andere minder begabte Theaterbauer aus dieser Forderung nach geringerer Höhe des Prosceniums die baulichen Konsequenzen in den von ihnen geschaffenen Theatern gezogen und so sehen wir denn, wie in dem vornehmen Hof-Burgtheater zu Wien, auch in dem Volkstheater zu Budapest, die obere Hälfte der Prosceniumsöffnung bei vorherrschendem Gebrauch geschlossener Dekorationen immer durch einen roten Rideau verdeckt ist.

Wenn man bedenkt, daß die hohe Prosceniumsöffnung einen hohen Vorhang zum Verschluß braucht, daß dieser Vorhang, um glatt hochgezogen zu werden, ein mehr als doppelt so hohes Bühnenhaus erfordert, das Publikum aber dennoch vor einem um so viel niedrigeren Bühnenbilde sitzt, so wird wohl mindestens die Gedankenlosigkeit der Erbauer, dieser Aufgabe gegenüber, klargestellt sein.

Auch die große Entwicklung der Bühne nach der Tiefe kann hiefür keine Entschuldigung sein, weil nur für die oberen Ränge eine solche Höhe gerechtfertigt wäre, die aber wegen der in den unteren Rängen und im Parterre Sitzenden nicht so hoch geöffnet werden kann.

Es fällt aber auch gewiß keinem Dekorationsmaler ein, etwa Höhenbilder auf der Bühne zu stellen, ja man kann sich im Theater davon überzeugen, daß dies, selbst um einen aufsteigenden Luftballon zu zeigen, nicht notwendig ist, wie es ja auch in der Natur nicht vorkommt.

Aber die noch so hoch getriebene Prosceniumsöffnung gestattet den in den oberen Rängen und zunächst der Szene Sitzenden den Einblick in die Tiefe nicht, es widerstreiten diese Anordnungen einander also auch in Rücksicht auf die Zuschauer der oberen Ränge. Die Rückwirkung, welche die richtige Ausbildung der Prosceniumsöffnung nach der Breite auf die Bildung des Zuschauerraumes gehabt hätte, wäre gewiß nicht ausgeblieben und die turmhohen Theatersäle wären öfters vermieden worden.

Allein nicht bloß dies, die scheußliche Hervorragung des Bühnenhauses aus dem unklaren Konglomerat von Baukörpern bei den neuesten Theatern wäre trotz aller glatt hochzuziehenden Vorhänge, Bogen und Prospekte unterblieben. Man machte der hohen Zuschauerräume wegen, um einigen Insassen der obersten Ränge einen Einblick in eine tiefe Bühne zu gewähren, eine hohe Prosceniumsöffnung, wegen dieser wieder ein hohes Bühnenhaus und als durch intelligente Dekorateure der bessere Geschmack für das Arrangement des szenischen Bildes einzog, schloß man die hohe Öffnung oben wieder zur Hälfte ab, wodurch die ursprüngliche Absicht wieder verleugnet wird. Man sieht hier, wie geistreich jene Theaterarchitekten, welche die Prosceniumsöffnung als kolossalen Bildrahmen herzustellen beliebten und den oberen Teil dann mit Fetzen verhängen, verfahren und wie tief durchdacht diese ihre Erfindung ist!

In dem Theater spielen sich die szenischen Vorgänge zumeist nahe dem Niveau der Bühne ab, selten in mäßiger Höhe über demselben und in keinem Falle sollen dieselben höher stattfinden, als sie für das Bühnenbild vom ästhetischen Standpunkte aus zulässig sind. Selbst Kämpfe in den Wolken spielen sich auf der Bühne nicht in der realen Höhe, sondern sichtbar unterhalb des Sturzes der Prosceniumsöffnung ab. Wozu also die übermäßige Höhe des Bühnenhauses, die selbst für diese Zwecke unnütz ist!

Dafür, um eine bemalte Leinwand glatt hochzuziehen, ist dieser Aufwand denn doch zu toll!

Wenn nun aber diese Vorhänge und Schleier, diese Bögen und Prospekte gar nicht so hoch nötig sind, die Arbeitsgalerien und der Rollenboden nicht so hoch liegen müssen, dann ist der Guckkastenturm doch erst recht überflüssig.

Wenn gewisse Theaterfabrikanten selbst da, wo sie einen solchen Aufbau gar nicht nötig haben, dennoch eine mächtige Dachhaube auftürmen, so ist dies gewiß sinnlos, mögen sie gleich auf einen Erfolg beim großen Publikum hinweisen können. Die erfolglosen Versuche Tieck's, Semper's, v. Perfall's und O. March's, die Bühneneinrichtungen ganz auf einen primitiven Zustand zurückzuschrauben, sind vom Standpunkte der Herstellung eines vernünftigen Aufbaues zu loben, denn mit ihrer Durchführung mußte auch der Bühnenturm fallen. In anderer Hinsicht treffen wir schon bei Einführung des Logenhauses auf die Versuche, die Bühne zu erbreitern. Die reine U-Form für den Zuschauerraum wurde in die „offene U-Form" übergeführt, allein die Erbreiterung der Szene, welche ihre Folge war, wurde sofort wieder bekämpft. Es war das bessere Sehen für die Zuschauer erreicht, allein, das Unvermögen diese Szene ausreichend zu erleuchten und insbesondere der Widerstand der Akteure, auf einer so breiten Bühne zu spielen, brachte es dahin, daß man die offene U-Form verließ und die Szene wieder einschränkte. Bis auf den heutigen Tag möchten ja unsere Schauspieler am liebsten auf einer recht kleinen Bühne, welche etwa den Abmessungen eines Wohnzimmers entspricht, und vor einem recht kleinen Zuschauerraume spielen. Hier wirkte aber die Entfaltung der Chöre in den Operntheatern, die Pompe heilsam entgegen und führte zu Prosceniumsbreiten bis zu 19 *m*, also einem Maße, das mit der Skene der Griechen ziemlich übereinstimmt.

Würde man dem unverständigen Verlangen der Schauspieler nach kleinen Dimensionen der Bühne nachgeben, so käme man dahin, gar kein Stück mehr in einem Theater aufzuführen, welches eine breitere Entwicklung der Szene erfordert.

Dieselbe ist bei den wenig verschiedenen Dimensionen der Szene in unseren Schauspielhäusern in diesen Fällen meist zu gering.

Im Hof-Burgtheater sind in der ersten Szene des „Meisters von Palmyra" Fels an Fels gehäuft und kaum Raum vorhanden, uns nur eine Andeutung des uns als erschöpfend geschilderten langen Weges zu markieren. Für die historischen Stücke Shakespeare's ist ein vollkommen ungenügender Raum vorhanden etc.

Es gehören oft geradezu Meisterleistungen des Direktors des Ausstattungswesens dazu, um in „Tell", „Faust", „Wallenstein" etc. die Enge der Szene zu überwinden.

Es ist nicht zu verkennen, daß außer der künstlichen Beleuchtung, die ja durch Jahrhunderte eine so mangelhafte war, es vornehmlich die Kulissen waren, welche eine so einengende Wirkung ausübten. Dieselben begrenzten direkt den Spielplatz.

Im Altertume kam dieser Fall nicht vor, denn selbst die Periakten der römischen eingeengten Szene standen außerhalb der seitlich errichteten Wände.

Sehen wir also auf die Voreltern der Kulissen zurück, so finden wir sie zuerst bei den Griechen als einsame seitwärts stehende Periakten. Bei den Römern haben sich dieselben schon vermehrt und sind dem Spielplatze näher gebracht, aber noch unfrei.

Bei der Dekorationsbühne der Renaissance sind sie zuerst von einem architektonischen Vorgrunde oder Rahmen befreit und in Reihen geordnet, immer noch prismatisch und drehbar, bis sie in dem Gran Teatro Farnese als echte, rechte Kulissen mit einseitiger Bemalung und seitlich verschiebbar uns gegenübertreten

Allein man besehe sich diese Bühne des Teatro Farnese doch etwas genauer. Dieselbe ist im Verhältnis zum Zuschauerraume zwar klein allein sie liegt von den Zusehern weit ab und der Zuschauerraum ist groß, mächtig und vornehmlich nach der Tiefe entwickelt.

Die Zuseher sind also noch nicht in einen turmhohen Saal eingepfercht und die perspektivischen Dekorationen der Bühne fallen für sie nicht so auseinander, wie in den neueren Theatern. Hier war noch alles fein abgewogen und die Bühneneinrichtung bot einen geschlossenen, perspektivisch richtigen Hintergrund für die Aktionen.

Die Art der Kulissenbühne, deren perspektivische Ausbildung die Hintereinanderstellung der Kulissen verlangte, führte je mehr zu größerer Tiefe des Bühnenraumes, je reicher man die Szene gestaltete. Dies schloß eine Anordnung der Zuschauer der Breite nach völlig aus, trotzdem man deren einzig logische und schöne Form wohl kannte, und nötigte Zuschauerräume zu machen, welche nach dem gleichen Prinzipe der Anordnung nach der Tiefe gebildet waren. Aber trotz dieser der Dekorationsbühne angepaßten Anordnung der Zuschauer konnten die Bühneneinrichtungen nicht befriedigen, weil die Zuschauer nicht bloß hintereinander, sondern auch übereinander angeordnet wurden. Die Bühneneinrichtungen blieben gegenüber dieser Übereinanderschachtelung der Zuschauer daher für den größten Teil derselben immer unbefriedigend.

Die von Richard Wagner für das Bayreuther Theater aus der Dekorationsbühne gezogene Konsequenz, die Zuschauer nur hintereinander anzuordnen, war in diesem Punkte zwar vollauf berechtigt, aber, wie ich

an anderer Stelle nachgewiesen habe, dennoch unrichtig, weil die Kulissenbühne nicht das vollendete, unabänderliche und einzig richtige Element unseres Theaters ist, ja weil diese Bühne mindestens ebenso reformbedürftig ist, wie der Zuschauerraum.

Diese Reformbedürftigkeit war schon viel früher bekannt, allein in den vorhandenen Theatern war nicht viel zu reformieren, da alle anderen baulichen Elemente möglichst zweckwidrig gestaltet waren.

Bei dem Bau der Großen Oper in Paris, da war eine ganz außerordentliche Gelegenheit und ganz außerordentliche Mittel vorhanden, dieselbe in Angriff zu nehmen und durchzuführen, und richtig wollte man diese Gelegenheit auch nicht vorüber gehen lassen, um dieselbe zu verwirklichen.

Nachdem der Bau unter Dach gebracht war und die Kommission durch sechs Jahre beraten hatte, war es aber wieder zu spät, da waren all' die widrigen baulichen Umstände in dem neuen Theater ebenso weit wieder vorhanden, wie in einem längst vordem errichteten Hause.

Die Vorschläge bezüglich der Bildung des Horizontes, welche der Kommission gemacht wurden, insbesondere jene von Raynard, Ronchi und Foucault, mußten bei Garnier umsomehr Widerstand finden, als ihre richtige Anwendung den Umbau des ganzen Bühnenhauses zur Folge gehabt hätte. Garnier sah die Vortrefflichkeit der Vorschläge selbst ein, denn er sagt von Raynards Vorschlag in seinem Werke „Le Nouvel Opéra", V. II, pag. 14: „Certes, cette idée est bonne, et depuis longtemps les decorateurs recherchent le moyens les plus convenables pour établir ainsi ce fond panoramique, qui arrèterait le regard, et complèterait admirablement l'effet de tout l'ensemble; mais . . . !"

Und von dem Vorschlage Foucault's pag. 18: „Certes ce systeme, s'il pouvait être employé, aurait de grand avantages; la disposition circulaire du rideau de fond et des chassis des plans permet à tous les spectateurs de se trouver toujours, pour ainsi dire, en face de la partie qu'ils sont directement devant les yeux; les chassis sont tous au peuvant être tous à la même distance de l'horizon peint, et, pour les sujets de paysage, il peut y avoir dans ce procédé des ressources assez précieuses."

Und dann: „Mais quand arrive l'execution, on sent empéché des toutes parts; au se heurte à mille impossibilités . . . "

Allerdings sind die Mittel, welche für die Herstellung vorgeschlagen werden, solche, daß ein gebildeter Techniker darüber lächeln muß, sie zeigen aber nur die Unmöglichkeit, sie auf andere Weise in dem bereits fertiggestellten Bühnenhause auszuführen und sonach erweist sich gerade dieses als Hindernis der Umbildung des Bühnenapparates. Es hätte eben vollständig umgebaut werden müssen, wozu sich weder Garnier noch andere Kommissionsmitglieder entschließen konnten. Es muß also das Bühnenhaus von Grund aus schon anders gebaut werden und das ist es auch, was nötig ist, damit das Theater eine dem heutigen Stande unseres Wissens und Könnens entsprechende Form, seine Kunstform erhalte.

Durch zwei Jahrhunderte hat man diese einander ausschließenden Einrichtungen von hohem Logenhaus und tiefer Kulissenbühne beibehalten und alle Verbesserungsvorschläge, welche eine durchgreifende Veränderung des einen oder des anderen Teiles verursacht hätten, zerschellten an der Trägheit und dem Unverstande.

Noch heute sitzen wir einer Kulissenbühne gegenüber, deren Perspektiven, für einen oder zwei Augpunkte konstruiert, für diese richtig erscheinen, für alle anderen aber auseinanderfallen, so daß selbst Herr A. Sturmhöfel für diese Einrichtung an einer Stelle seines Buches die so treffende Bezeichnung „das bretterne Elend" findet, dieses Elend selbst aber leider nur etwas lindern, nicht aber ganz abschaffen möchte.

Allein es wäre ungerecht, wollte man mehrerer Verbesserungen der Kulissenbühne aus letzter Zeit nicht gedenken. Hieher gehören die „Bogen" und die „geschlossenen Dekorationen".

Die Bogen sind eigentlich nur eine Verbindung der Kulissen mit den Soffitten und letzten Endes mehr oder weniger durchbrochene Prospekte. Sie stehen also schon in der Richtung jener Verbesserungen, welche eine Vereinfachung der Bühneneinrichtungen bezielen.

Die geschlossene Dekoration erhielt bei intelligenter Behandlung an einzelnen Theatern eine besondere Ausbildung, so daß sie in vielen Fällen geradezu vortreffliche Bühnenbilder darbieten. Hier sei besonders auf das Hof-Burgtheater zu Wien hingewiesen, aber auch darauf, wie sie in diesem ersten Kunstinstitute dazu geführt haben, den Unsinn des Bühnenhausaufbaues aufzudecken und beinahe täglich zu zeigen, in welchem Kontraste das hohe Logenhaus zu dem niederen Bühnenbilde steht.

Die geschlossene Dekoration, welche die Kulisse und Soffitte ganz perhorresziert, macht in realistischer Richtung einen weiten Schritt nach vorwärts.

Gerade diese geschlossene Dekoration macht die Szene unabhängig von dem Grundschema der Kulissenbühne, sie gestattet die freiesten Raumkombinationen und ist die künstlerisch wertvollste Errungenschaft für die Neubildung der Szene.

Welche Umformung die beiden Elemente des Theaters, Zuschauerraum und Bühne, auch erfahren, sie wird für alle sich als tauglich erweisen.

Wenn sonach die einzelnen Verbesserungen der Kulissenbühne den Weg zum allmählichen Aufgeben derselben erkennen lassen, so stellt sich in der geschlossenen Dekoration das Ziel dieser Bewegung und in ihrer künstlerischen Durchbildung ein Teil der Reformbewegung dar. In diesem Sinne hat das Meininger Theater sehr Lobenswertes geleistet und leistet das k. k. Hof-Burgtheater zu Wien ab und zu ganz Vortreffliches.

Die geschlossene Dekoration gilt vor allem für die Herstellung von Innenräumen und die Vielgestaltigkeit derselben verleiht ihr den besonderen Reiz des Charakteristischen.

Bei dem derzeitigen Proscenium, mit dem Harlequin und Mantel tritt aber mehr und mehr zutage, welche Ungereimtheit dieses Proscenium ist. Je entschiedener der Direktor des Ausstattungswesens nach künstlerischen Grundsätzen bei der Gestaltung des in Frage stehenden Bühnenbildes verfährt, desto deutlicher wird dies. So kann man es erleben, daß durch den roten Mantel die Szene auf die halbe Breite und durch ditto rote Rideaux die Höhe auf ein Drittel, die Öffnung des Prosceniums auf ein Sechstel eingeengt wird! Dies alles mit den roten Lappen. Fünf Sechstel der Öffnung, durch welche wir in die Welt der Erscheinungen hinausblicken sollen, aus einem Raume, dem diese Öffnung zugehört, wird mit roten Stoffen verhängt! — Kann man schlagender das Falsche in der Prosceniumsbildung dartun? Ist ein Vorhang in den Formen der Architektur des Saales, welcher eine solche Öffnung frei läßt, nicht tausendmal künstlerischer, als diese roten formlosen Fetzen, die ja doch nur immer schreien, daß sie eine Blöße des Bauwerks bedecken?

Es haben ja auch einzelne Architekten empfunden, daß dieses Riesenloch in der Wand des Zuschauerraumes die größten Illusionsstörungen hervorrufen muß, insbesondere bei Szenen, welche in sogenannten intimen Räumen spielen. Der Raum einer Kerkerzelle, einer Stube etc. mußten da durch den Dekorationsmaler ins Ungeheuerliche gestreckt werden.

Diese verlangen unbedingt ein kleineres szenisches Bild. Semper, welcher bei dem Entwurfe des Festspielhauses noch nicht daran dachte, ein eigenes Proscenium für diesen Zweck zu errichten, dem vielmehr vorschwebte, durch die Hintereinanderstellung einer doppelten Prosceniumsarchitektur den Übergrößenmaßstab für die Götter und Heldengestalten des Wagner'schen Musikdrama's damit zu erreichen, hat bei seinen Studien für das Burgtheater in Wien uns eine Andeutung hinterlassen, Fig. 46, welche auf den Einbau eines kleineren zweiten Prosceniums hinweist.

Auch dieses scheint mir in mehrfachem Belange ungeeignet; erstlich schafft es eine größere Vorbühne, zweitens wird der Rahmen des kleineren Bühnenbildes viel überladener an Architekturformen als der große, und drittens ist er noch viel zu starr, um den szenischen Anforderungen zu genügen

Vielleicht machten sich während des Baues diese oder noch zwingendere Gründe gegen diese Einführung geltend, allein wenn schon weder diese noch eine bessere bauliche Einrichtung, wie wir einer solchen schon bei den Römern begegnen, in den bestehenden Theatern nicht mehr ausgeführt werden könnte, warum greift man nicht einmal zu dem so bequemen Mittel einer zweiten bemalten Wand aus Leinwand, die ja an die Stelle des sinnlosen Mantels treten kann?

Wir sind eben so sehr in der Liederlichkeit aller theatralischen Aufführungen befangen und so gar nicht gewöhnt, an dieselben mit ernstem Kunsturteil heranzutreten, daß uns die krassesten Ungereimtheiten nicht mehr stören.

In innigem Zusammenhange mit der Bühnenreform stehen teilweise plastische Dekorationen, Setzstücke, Prospekte und als deren letzter der Horizont.

Hier bin ich nun bei dem Punkte angelangt, von dem meine Skizze Tafel XIX bis Tafel XXVI ausging, ohne daß derselben besondere Studien vorausgegangen waren.

Diese zeigt daher Unvollkommenheiten, welche ich durch die vorliegenden Betrachtungen selbst konstatiere.

Die freie Szene, die Darstellung der unbegrenzten Natur ist für die Bühne auch eine geschlossene Dekoration. Ihre Grenze ist immer die gleiche, der unveränderliche Horizont.

Niemals hat man aber bisher diese Grenze, welche durch den Kreis gegeben ist, richtig geformt. In der ältesten wie in der jüngsten Kulissenbühne war derselbe immer der geradlinige Schlußprospekt und Versuche, ihn naturgemäß zu gestalten, liefen darauf hinaus, ihn rechtwinklig an den Seiten umzubiegen und durch künstliche Beleuchtung diese Ecken in der Luft möglichst wenig wahrnehmbar zu machen. An einzelnen Bühnen glaubte man schon viel getan zu haben, wenn man diese harten Zusammenstöße der Seitenanschlüsse mit dem Schlußprospekte milderte. Das Asphaleia-Theater trat 1880 mit einem im Segment gebildeten Horizont auf und A. Sturmhöfel schlägt 1889 noch einen polygonal gebrochenen vor, während ich in meiner Skizze, welche nach dem Ringtheaterbrande zu Wien entstand, den halbkreisförmigen Horizont zur Grundlage der Umgestaltung des Bühnenhauses und der Bühneneinrichtungen machte. Dieser Horizont, welcher sein Vorbild in den Panoramagemälden hat, deren Vordergrund durch plastische Dekorationsobjekte die größte Illusion der Einheit des Geschauten ermöglicht, hat aber in dem Theater eine solche Einrichtung zu erhalten, welche die Erzeugung aller jener Effekte ermöglicht, die durch die Anforderungen der Stücke gegeben sind.

Die Änderung der Tageszeiten, das Erscheinen und Verschwinden der Gestirne, der Zug der Wolken, der Flug von Tier- und menschlichen Gestalten, kurz alle jene Dinge, welche das tote Panoramabild erst lebendig machen, müssen mit ihm in Verbindung gebracht werden und hiefür dienen nicht bloß das folgsamste elektrische Licht, sondern viele bereits in Verwendung befindliche oder in Verwendung zu nehmende optische Apparate, wie Reflektoren, Laterna magica etc., als noch andere neu einzuführende Dekorationsmittel, Schleier etc.

Auch die seitliche Bewegung des Horizontes ist bei dieser Umgestaltung des Bühnenhauses nicht bloß möglich, sondern richtiger als durch die gebräuchlichen Wandeldekorationen zu erreichen.

Mit diesem eingefangenen natürlichen Horizonte hat man erst die richtige Grundform für das zweite Element des modernen Theaters gewonnen, für dessen erstes der menschliche Geist im instinktiven Erfassen der natürlichen Bedingungen seiner Vollkommenheit vor Jahrtausenden schon die amphitheatralische Reihung fand. Diese Einrichtung ist aber bei dem derzeitigen Logenhause ausgeschlossen, dieselbe bedingt vor allem, daß keine solchen Differenzen in der Höhenlage der Zuschauer vorkommen, wie dies bei dem heutigen Zuschauerraume der Fall ist, diese Bühne bedingt in kurzen Worten für den Zuschauerraum das Amphitheater. Nur bei diesem sind die Sehwinkelgrenzen von 0° bis 15° möglich, während sie bei dem Logenhause von 0° bis 65° schwanken. Und so sehen wir denn, daß einerseits diese Bühne mit dem sphärischen Horizonte das Logenhaus ausschließt und als sein Ergänzendes das Amphitheater verlangt, und dieses die tiefe Bühne ausschließt und die sphärisch begrenzte als seine Ergänzung fordert. Die Meinung Charles Garnier's, daß ein solcher sphärischer Horizont deshalb nicht verwendet werden könne, weil darauf die Architekturen mit ihren geraden Linien nicht dargestellt werden können, ist für das heutige Logenhaus richtig, allein warum müssen denn auf diesem letzten Horizonte Architekturen mit so langen geraden Linien dargestellt werden? Das wird sich überhaupt nicht als notwendig ergeben und auch die von Ronchi angegebenen konzentrischen Versetzstücke sind als solche nicht nötig, wie ja auch in der Natur im Mittel- und Vordergrunde die wirklichen Objekte vor dem scheinbaren sphärischen Horizonte niemals konzentrisch zu demselben geordnet sind. Auch hier braucht nur der in der Natur klar gegebene Fall nachgeahmt zu werden.

Ein sehr wichtiger Teil der Einrichtungen der Bühne ist das Podium. Dasselbe war bei den Alten eine horizontale Fläche und ging erst in der Neuzeit durch die perspektivische Gestaltung der Szene in eine schiefe Ebene über. Die Vielgestaltigkeit des Bodens auf dieser geneigten Ebene wurde von den Bühnenempirikern durch schiefe Ebenen und alle möglichen Praktikabels, so gut es eben ging, hervorgebracht, bis es endlich gebildeteren Technikern gelang, an Stelle dieser primitiven Mittel maschinelle Einrichtungen zu setzen.

Die Kommission für die Verbesserung der Bühneneinrichtungen bei der Großen Oper in Paris hat es richtig zu einem auch von Garnier akzeptierten Vorschlage gebracht, das Bühnenpodium ganz und in Teilen zu heben und zu senken, allein mitten in der Ausführung blieb die fragwürdige Neuerung stecken und das System von eisernen Traversen und Stützen rostet nun in der Unterbühne, ohne je das Licht der theatralischen Welt erblickt zu haben. Das später aufgetretene, dem französischen Muster verwandte Asphaleia-System, welches auch eine mehrfache Teilung des Bühnenpodiums vornimmt und partielle Bewegungen desselben nach aufwärts und abwärts und verschiedene Neigung der Teile etc. gestattet, ist ebenfalls der bisher üblichen Kulissenbühne angepaßt. Es hat sich bewährt und läßt auch noch weitere Umformung und Ausbildung zu.

Das im Hof-Burgtheater zu Wien eingeführte System der Zweiteilung des Podiums, Senkung des einen Teiles, Verschiebung des anderen, Hebung des ersteren an Stelle des zweiten, war vornehmlich von dem Gedanken, einen raschen Szenenwechsel zu bewirken, beherrscht. Da auf den beiden Teilen zwei aufeinanderfolgende Szenen gestellt werden können, soll nach Ablauf einer derselben und ihrer Versenkung, durch das Vorschieben der zweiten der vollständige Szenenwechsel mit eins bewirkt sein.

Leider wurden aber andere bauliche Einrichtungen in der Unterbühne ausgeführt, welche dieses Exercitium stark behindern, und so erfüllt diese Einrichtung nicht so sehr den angestrebten, als andere Zwecke, die man früher als nebensächlich erachtete und welche bei dieser Neuerung beibehalten wurden. Immerhin ist aber das Ausstattungs- und Maschinenwesen der Bühne des Burgtheaters dem der meisten mir bekannten Theatern überlegen.

In jüngster Zeit hat man in München diesen Szenenwechsel durch eine in das horizontal gelegte Podium eingefügte Drehscheibe vom Durchmesser der Bühne bewirkt.

Etwas Ähnliches war den alten Römern schon bekannt und in den Fünfziger-Jahren stellte man im Teatro Carignan zu Turin ein Drehgerüst im Zuschauerraume behufs Ausführung von Reparaturen auf.

Dieses Drehgerüst von mehreren Stockwerken ist also der jüngste Vorläufer der Drehbühne.

Auf dieser Drehbühne lassen sich wohl drei bis vier Verwandlungen der Szene ausführen, die alle vor der Aufführung gestellt sein können, allein wenn eine derselben eine besondere Ausdehnung nach der Tiefe erhält, sind die anderen auf kleine dreieckige Bodenabschnitte beschränkt. Aber auch mit den nach der Tiefe zu entwickelten Szenen hat es ein Mißliches, da ihnen nach den Seiten hin jede Entwicklung, Relief, genommen ist. Die Zu- und Abgänge auf die offene Szene sind jämmerlich beengt und die auf den kleinen Scheibenabschnitten errichteten Szenen von geringer Tiefe und Übereckstellung.

Wie findig man auch diese Scheibe teilen mag, und ich gebe zu, daß dies auf jener des Münchener Residenztheaters geschehen sei, so haftet dieser Einrichtung doch so mancher andere Mangel an, der sie ungeeignet für eine Reform der Szene macht.

Was nach der Verschiebung des Vorhanges bei der Drehbühne sofort ins Auge fällt, ist die Beibehaltung des Mantels, der Soffitten und des geraden Prospektes. Diese Dinge geraten, trotzdem sie außerhalb der Drehscheibe stehen, in Bewegung, das heißt, der Mantel, aus Kulissenblättern gebildet, die gedreht werden, die Soffitten müssen gehoben und herabgelassen werden und ebenso der Prospekt, wenn die geänderte Szene dies erforderlich macht.

Bei eingehenderer Betrachtung bemerkt man, daß der Mantel eine ungewöhnliche Ausdehnung nach der Tiefe besitzt und daß die Szenenöffnung zwischen den geschlossenen Wänden des Mantels eine fixe ist.

Dies hat nicht allein den an anderer Stelle charakterisierten ästhetischen Mangel, sondern zwingt dazu, nicht nur allen Szenen die gleiche Breite zu geben, sondern die leeren Abschnitte der Scheibenperipherie mit hohen Wänden zu schließen, um den Einblick hinter die Dekorationen abzuhalten.

Die nichtsnutzigen Soffitten hängen alle auf gleiche Höhe herab und sind ohne jede Verbindung oder Beziehung zu den Gebäuden der Seitenwände. Wie sieht da eine Straße oder ein Platz aus, daß Gott erbarm'! Besonders interessant ist aber, daß als Abschluß einer großen Szene, die oft schräg über die Bühne gestellt ist, der große, gerade Luftprospekt parallel zum Proscenium aufgehängt ist.

Wenn man schon eine Drehscheibe macht, warum nicht auch einen runden Prospekt, der solchen Fehler vermeidet?

Aus dieser Einrichtung der Bühne geht also hervor, daß die Drehscheibe gewaltsam in die alte Kulissenbühne eingeschoben ist, mit ihren verrotteten Zuständen gar nicht aufräumt, ihre krassen Mängel nicht ausmerzt, sondern um eines Vorteils willen, die Szene vorher zu fixieren, die Mannigfaltigkeit und Freiheit in der Raumgestaltung und Bewegung der alten Kulissenbühne opfert.

Die Bewegung der Scheibe erfolgt, nachdem die Szene verfinstert ist, mit einem rollenden Geräusche und das anfänglich durch die Verfinsterung irritierte Auge sieht dann die Szene wie Schemen vorüberziehen, wobei die früher erwähnten charakterlosen hohen Wände, die Lückenbüßer, besonders unangenehm auffallen.

Es läßt sich schwer zugestehen, daß dieser Vorgang ästhetisch befriedigender wirkt, als eine Szenenänderung hinter einem Zwischenvorhang.

Nun ist aber noch zu erwägen, daß die Unterbühne und sei es nur die erste Versenkung, in so vielen Bühnenwerken unentbehrlich ist; da bleibt es denn fraglich, ob solche Szenen, wie der Aufstieg zum Rütli in „Wilhelm Tell“, der Aufzug auf das Kapitol in „Rienzi“, das Auftreten aus der unteren Etage über eine

Treppe, wie im „Heiratsnest“ etc., mit dieser Drehscheibe überhaupt ausgeführt werden können, wenn auf ihr noch eine oder zwei Szenen vorher gestellt sein sollen.

In dieser Beziehung erscheint das geteilte und vielfach bewegliche Podium vorteilhafter, wenn selbst ein so rascher Szenenwechsel als mit der Drehscheibe nicht erreicht werden könnte.

Auf diesen raschen Szenenwechsel kommt es letzten Endes auch nicht so sehr an, der Erscheinungen Flucht muß nicht buchstäblich ausgeführt werden.

Wir begegnen allerdings bei Shakespeare dem vielfachsten und raschesten Wechsel der Szene, allein dieser war eben nur auf seiner Bühne, der Shakespeare-Bühne par excellence, möglich, derselbe bestand auch keineswegs in einem so oftmaligen Wechsel von Dekorationen und Geräten, wie ich an dem Beispiel des „Sommernachtstraum“ aufgewiesen habe, sondern in den mehrfachen Spielplätzen der Szene, welche dieselben ermöglichte. Allein so geeignet dieses Instrument war, allen Virtuosenkunststücken des Schauspielers, wie der großartigsten dramatischen Darstellung des Menschenschicksals zu dienen, so kann doch dessen Einrichtung nicht als ein Muster der Bühnenreform oder gar als deren Ziel hingestellt werden. Diese wird jeder moderne Dichter perhorreszieren und ihre Gesamterscheinung könnte auch unseren künstlerisch vollbegründeten Ansprüchen an die Bühne nicht genügen. Auch wenn wir unsere Troglodytenkunst an das Licht des Tages zurückführten, könnte uns dieselbe nicht mehr genügen.

Wie früher erwähnt, wird der Szenenwechsel auf der Drehscheibe bei vollständiger Verfinsterung der Bühne und Abdämpfung der Beleuchtung des Auditoriums vorgenommen. Dieser Lichtwechsel wirkt sehr illusionsstörend. Überhaupt wird mit der Beleuchtung auf unserer Kulissenbühne, insbesondere seit Einführung des elektrischen Lichtes, ein großer Unfug getrieben und statt in der Beleuchtung der Theater sowohl im Auditorium, wie auf der Bühne anzustreben, aus unnatürlichen Zuständen herauszukommen, geschieht alles, um die Zuschauer und Zuhörer in einen Zustand der Nervenerregung oder gar der Hypnose zu versetzen, welcher für den Genuß einer ehrlichen, gesunden Kunst nur schädlich ist.

Es kann hier nicht die Aufgabe sein, die Entwicklung der künstlichen Beleuchtung in unseren Theatern zu besprechen, noch auch eine umfassende Kritik derselben zu geben — beides würde allein ein Buch füllen — sondern vielmehr bloß auf jene Mißstände derselben hinzuweisen, welche reformbedürftig sind. Es sei daher nochmals betont, daß die künstliche Beleuchtung unseres Theaters ein Notbehelf war und als solcher, wenn auch noch so entwickelt und vervollkommnet, ein Notbehelf bleibt.

Immer aber war das Streben derselben darauf gerichtet, das natürliche Licht zu ersetzen und das, was dasselbe von der natürlichen Erscheinung entfernte, durch künstliche Mittel hinwegzutäuschen.

Die Schminke auf den Gesichtern der Akteure ist es nicht allein, was die Unnatur der Beleuchtung korrigieren soll.

Die beiden Hauptmängel der derzeitigen Bühnenbeleuchtung sind ihre Unnatur und ihre Kompliziertheit.

Die Unnatur tritt uns zuerst bei dem szenischen Bilde, wie dies von dem Proscenium umgeben ist, entgegen. Die Akteure, wie die Szene werden am kräftigsten von den Bodenlampen an der Rampe und von der Portalbeleuchtung, welche aus den seitlichen Beleuchtungskästen und dem ersten Soffitten- oder Oberlichtladen hinter dem Harlequin besteht, beleuchtet.

Bei der Art des Spiels, welches so nahe als möglich an die Rampe drängt, macht sich die Rampenbeleuchtung am stärksten geltend. Da dieselbe auch vor der übrigen Rahmenbeleuchtung angebracht ist, so entstanden in den Theatern mit vorgeschobenem Bühnenpodium leicht bemerkbare und sehr störende Unzukömmlichkeiten.

Als nächstliegender Übelstand erschien es, daß der übermäßig große Theatervorhang und die ihm entsprechende Szenenöffnung sein Licht nur von der Rampe aus erhielt, in den oberen Teilen daher ungenügend beleuchtet war. Diesem Übelstande begegneten die Architekten der Hofoper zu Wien dadurch, daß sie einen Oberlichtkasten in das Trennungsgesims des geraden Plafondstreifens vor dem Proscenium anordneten. Bald wurde auch der Vorteil einer Rahmenbeleuchtung für das Bühnenbild von den Seiten aus erkannt und außerhalb des Prosceniums eine Rahmenleiste angeordnet, deren der Bühne zugewendete Hohlkehle die Leuchtkörper den Augen der Zuschauer verbarg.

Von dieser Rahmenbeleuchtung, welche geeignet schien, die Bodenlampen ganz von der Bühne zu verdrängen, war dieser Effekt nur dann zu erwarten, wenn man die Akteure von der Rampe zurückdrängen konnte, was aber bei der vorgeschobenen Form derselben nicht möglich ist. So musste denn dieser neuen Rahmenbeleuchtung die alte Lichtleiste an der Rampe wieder hinzugefügt werden, wie beispielsweise im Raimund-Theater zu Wien.

Der Vorschlag A. Sturmhöfels, diese Rampenbeleuchtung vom Podium an die Abschlußwand des Orchesters vom Parterreraume zu versetzen, ist in Hinsicht darauf, daß die Rahmenbeleuchtung zu einer vollkommen geschlossenen gemacht werden kann und auch die Umformung der Prosceniumsschwelle in zwecklich formaler Weise erleichtert, ein vortrefflicher zu nennen.

Allein trotz alledem bleibt diese Art der Beleuchtung von räumlichen Bildern noch so unvollkommen, daß eine ganze Reihe anderer Beleuchtungseinrichtungen, stabile und bewegliche, mitwirken müssen, um die Wahrscheinlichkeit herbeizutäuschen.

Aus der Unnatur folgt, wie man sieht, auch gleich die Kompliziertheit. Diese Kompliziertheit wird durch die Einrichtung der Bühne nach dem alten Kulissensysteme mit den zahlreichen Soffitten umso mehr gesteigert, mit je mehr dekorativen Mitteln eine Darstellung ausgestattet wird.

Zu dem nächst dem Proscenium, aus den Seitenkästen und dem Oberlichtkasten bestehenden leuchtenden Rahmen treten dann noch zwei oder mehrere, und dehnt sich die Szene noch auf die Hinterbühne aus, treten weitere Beleuchtungskörper hinzu. Ganz abgesehen davon, daß durch die Installation von mehreren hundert Flammen bei der Gasbeleuchtung die Feuersgefahr ungeheuer gesteigert wird und auch der elektrische Lichtdienst nicht ohne jede Gefahr ist, bedarf es zur Handhabung derselben so vieler Personen mit genauen Kenntnissen und größter Pflichttreue, daß man ernst darauf bedacht sein muß, dieser Kompliziertheit entgegenzuwirken.

Durch die größere Verwendung geschlossener Dekorationen hat man in dieser Richtung erfolgreich gewirkt und der damit erzielte ökonomische Effekt ist es vor allem gewesen, der dieser fortschrittlichen Umbildung der Szene die Wege geebnet hat. Allein damit wird auch klar gezeigt, daß mit einer Umgestaltung des szenischen Apparates auch ökonomische Vorteile verbunden sein können, und daß, wie bei den geschlossenen Dekorationen beinahe ausschließlich, die Bodenlampen den Lichtbedarf der Szene decken, die Konzentration des Lichtes anzustreben ist.

Die Bodenlampen geben aber die unnatürlichste künstliche Beleuchtung ab und ist hier die früher erwähnte, außer dem Proscenium angeordnete verdeckte Rahmenbeleuchtung jedenfalls derselben vorzuziehen.

Das unglückselige Logenhaus fordert förmlich, alle Vorgänge auf der Szene, sollen dieselben gut gesehen werden, womöglich vor dem Proscenium auf der in den Zuschauerraum vorgebauten Rampe, sicherlich aber möglichst nahe derselben stattfinden zu lassen. Dadurch wird die Aktion von der dekorativen Szene getrennt und diese für die Seitenplätze nächst der Bühne beinahe gleichgiltig.

Man sieht auch hier wieder die unglückliche Rückwirkung des schlechten Zuschauerraumes auf die gute Ausbildung der Szene.

Mit dem Aufgeben derselben sind also auch Vorteile in dieser Richtung zu erwarten, die sich übrigens schon an dem mehr nach der Tiefe entwickelten hürdenartigen Zuschauerraume nachweisen lassen.

Der amphitheatralische Zuschauerraum, bei welchem die Ränge nicht übereinander, sondern hintereinander angelegt sind, ermöglicht also auch eine Vereinfachung der künstlichen Beleuchtung, ihre Annäherung an die natürliche, ja, wie ich an anderer Stelle zeige, gewährt derselbe sogar die Möglichkeit, die szenischen Spiele wieder an das Licht des Tages zurückzuführen. Wenn auch dann auf der Bühne die künstliche Beleuchtung nicht wird entbehrt werden können, so ist dieselbe doch unendlich eingeschränkt und einfacher zu veranlagen.

Damit ist aber auch ein großer ökonomischer Vorteil verbunden, der sich nicht bloß in der größeren Feuersicherheit der Theater, sondern auch in der Verminderung der Regie äußern wird.

B. Das Orchester.

N dem attischen Drama vertrat der Chor, der einen Bestandteil desselben bildete, das musikalische Element. Er war nicht bloß Stimmungsbereiter, sondern er brachte den Widerstreit der Empfindungen, kurz, den tragischen Konflikt zum gefühlserregenden Ausdruck und zur Lösung.

Als später der Chor mit der Verlegung des Spielplatzes von dem Planum der Orchestra auf das Logeion mehr und mehr abnahm und nur durch einzelne Personen vertreten war, fiel demselben außer rhythmischen Tanzbewegungen der Gesang zu. Die lyrischen Chöre und die sie begleitende Instrumentalmusik waren kein Teil des Schauspiels und kommen als solche hier nicht in Betracht.

Ein Orchester, als Werkzeug der reinen Musik, welches Anteil an der Deutung der durch die Darsteller auf der Skene geschaffenen Vorgänge nahm, kannte das griechische Theater nicht.

Auch das römische entbehrte dieser Einrichtung.

In den ersten Entwicklungsstadien der dramatischen Kunst des Mittelalters, welche sich ebenfalls an die religiöse Fabel und an das Gotteshaus anschloß, waren die „Lamentationen", die „Gesänge der Hirten", die „Chöre der Engel", von Priestern und Laien gesungen, das begleitende musikalische Element derselben.

Als die geistlichen Spiele aus der Kirche auf den Markt gedrängt wurden und endlich den wandernden Truppen anheim gefallen waren, da verlor sich die begleitende Musik vollständig.

Erst als die szenischen Spiele in der Renaissancezeit in Italien bei Festen Eingang fanden und diese gleichwie bei den Festfeiern der Alten nur einen Teil der Vorführungen bildeten, kam die Musik mehr und mehr in Aufnahme und begann den dramatischen Darstellungen anzuhängen.

In den Berichten über die Vermählungsfeste am Hofe von Ferrara wird der „Kämpfe römischer Krieger" und der „Pantomimen" mit Musikbegleitung erwähnt.

Die Art dieser Veranstaltungen zeigt den Einfluß des klassischen Schrifttums, dessen Studium die Vornehmen betrieben, aber dasselbe zeigte doch einen kräftigen Einschlag jungen nationalen Lebens.

Bei diesen Hoffesten traten lange Zeit hindurch selbst noch am deutschen Kaiserhofe zu Wien bis ins XVIII. Jahrhundert hinein Fürsten und Edelleute als Darsteller auf und nur die Musik wurde häufiger den professionellen Spielern überlassen.

Daher finden wir schon früh an den Hofhaltungen dieser Fürsten ständige Spielleute, die bei solchen Gelegenheiten nach künstlerischer Betätigung naturgemäß strebten. Diese von ihnen vorbereiteten Einlagen überwogen bald die dramatischen Aufführungen; „da sah man, von einem rauschenden Orchester begleitet, einen Chortanz von Jünglingen, in künstlich verschlungenen Figuren; dann erschien Apoll, schlug die Lyra mit dem Plectrum und sang dazu ein Preislied auf das Haus Este". (Burghardt, „Die Kultur der Renaissance in Italien".)

Bald wurde der Wechselgesang mehrerer Personen beliebter als die Chöre und so entstand allgemach das Singspiel, mit welchem Peri 1600 zu Florenz auftrat.

Monteverde, herzoglich mantuanischer Kapellmeister, brachte 1604 eine Oper zur Aufführung.

In dem „dramma per musica" „Orfeo" und später in „Ariana" wirkt aber ein Orchester noch hinter der Szene mit.

Als hierauf in Venedig ein ständiges Theater für diese Opern erbaut wurde, für welches Monteverde außer Opern auch Ballette komponierte, erhielt das Orchester einen ständigen Platz im Zuschauerraume. In dem Gran Teatro Farnese zu Parma 1628 wurde, wie bereits erwähnt, das Hochzeitsfest Odoardo's, mit Reiterquadrillen, Kämpfen, Tänzen, Chören und Singspiel gefeiert. Später wurde ein Orchester durch eine Balustrade, welche vor dem Proscenium in der Einbuchtung der Szenenwand in einer elliptischen Linie auf dem Parterrefußboden vorübergehend aufgestellt war, abgegrenzt.

Bei späteren Festen ward diesem Orchester in der Mitte ein Sängerchor eingereiht, während die Musiker rechts und links davon spielten, bis man, als sich dies störend erwies, die Mitte freiließ, um nichts von dem szenischen Spiele durch die Spielleute und ihre aufragenden Instrumente zu verdecken.

In dieser Zeit, insbesondere in England, war der Musikbegleitung ihr Platz über der Bühne angewiesen.

Shakespeare verwendete in seinen Dramen vielfach die Musik. Allein die Musiker wirkten dabei meist hinter der Szene mit oder über derselben in der Loge, welche über der Hinterbühne angeordnet war.

Die Unzukömmlichkeiten und die Unzulänglichkeit dieser Anordnung führte später auch in anderen Ländern zur Versetzung der Instrumentalmusik vor die Szene. Wie sich hieraus und aus den gelegentlichen Singspielen und durch die italienische Oper das ständige Orchester entwickelte, aufzuzeigen, ist hier nicht die Aufgabe, es genügt zu erwähnen, daß demselben vor der Szene ein vom Zuschauerraume abgegrenzter Platz eingeräumt wurde.

Immer aber befand sich das Orchester in bescheidener Anordnung, damit es sich nicht als fremdartiger Körper in dem Bühnenbilde zeige.

In dem von Johann Georg II. von Sachsen 1667 erbauten Komödienhause hatte das Orchester vor dem Proscenium eine so tiefe Lage, daß es dem größten Teile der Zuschauer unsichtbar war. Die Einrichtung des Orchesters wurde, als das lange Zeit obdachlose Schauspiel in die bisherigen Operntheater einzog, von da ab eine ständige Einrichtung auch bei Schauspielhäusern.

Wir alle wissen, daß es bei Schauspielen nicht immer die Aufgabe als Stimmungsbereiter erfüllt und daß seine Äußerungen bei denselben oft sehr störend befunden werden. Dies empfand man auch früher schon und so wurde dasselbe aus einzelnen Schauspielhäusern, insoferne sie ausschließlich dieser dramatischen Kunstgattung gewidmet waren, verbannt, in vielen anderen aber hat es sich bis auf den heutigen Tag erhalten.

In den italienischen Theatern, welche den gesellschaftlichen Sitten des Volkes die weitgehendsten Konzessionen machten, wurde diese Anordnung des Orchesters dadurch am störendsten, daß seine Lage im Zuschauerraume auf der Ebene des Parterres lag.

Die Abhaltung der Maskenbälle in den Theatern bedingte, den Fußboden des Parterres horizontal anzulegen. Das Ansteigen der Sitze nach rückwärts wurde, wie beispielsweise in dem San Carlo-Theater zu Neapel, dadurch bewirkt, daß die Sitze nach ihrer Reihung längere Füße erhielten oder wie im königlichen Opernhause zu Berlin der Parterrefußboden durch Winden aufgehoben werden konnte.

Die Erhöhung des Sitzes des Dirigenten, um ihn sowohl den Orchestermitgliedern, als auch den Akteuren auf der Szene gut sichtbar zu machen, sowie die großen Instrumente, welche über das Bühnenpodium aufragen, machen dasselbe zu einem unerträglichen Störenfried der Illusion für feinfühlige Zuschauer.

Obwohl man in einigen Theatern noch weiter ging und Sitze einzelner Virtuosen im Orchester höher als die der übrigen Musiker machte, so kam doch in anderen eine Reaktion zum Durchbruche, die dieses Eitelkeitstreiben etwas einschränkte.

Im Teatro de la Scala in Mailand ordnete man die Instrumente im Orchester in der Art, daß die Bässe geteilt, rechts und links an der Logenwand zu stehen kommen und die Sitze der „Professori“ etwas niedriger gemacht sind, allein dennoch ragt der Dirigent wie ein Reiter über das Fußvolk über das ganze Parterrepublikum hinaus und in das Bühnenbild hinein.

So unerträglich diese Zustände uns erscheinen, so wurden sie doch bis heute nicht abgestellt.

Man behalf sich damit, daß man den Fußboden des Orchesters etwas tiefer legte; dadurch war wohl das störende Übergreifen fremder Körper in das Bühnenbild für das Parterrepublikum beseitigt, immer aber vor demselben die Bewegungen eines Ameisenhaufens im Orchester den Blicken der Zuschauer erhalten. Es ist wohl niemand berufener, über diese Orchesterzustände zu urteilen, als Richard Wagner, und so setzen wir denn eine hierauf bezügliche Stelle aus dem Vorwort zur Herausgabe des Bühnenfestspiels „Der Ring des Nibelungen“ hieher.

„Zur Vollendung des Eindruckes einer solchermaßen vorbereiteten Aufführung würde ich dann noch besonders die Unsichtbarkeit des Orchesters, wie sie durch eine bei amphitheatralischen Anlagen des Zuschauerraumes mögliche architektonische Täuschung zu bewerkstelligen wäre, von großem Werte halten.“

„Jedem wird die Wichtigkeit hievon einleuchten, der mit der Absicht, den wirklichen Eindruck einer dramatischen Kunstleistung zu gewinnen, unseren Opernaufführungen beiwohnt, und durch den unerläßlichen Anblick der mechanischen Hilfsbewegungen beim Vortrage der Musiker und ihrer Leitung unwillkürlich zum Augenzeugen technischer Evolutionen gemacht wird, die ihm durchaus verborgen bleiben sollten, fast

ebenso sorgsam, als die Fäden, Schnüre, Leisten und Bretter der Theaterdekorationen, welche, aus den Kulissen betrachtet, einen bekanntlich alle Täuschung störenden Eindruck machen. Hat man nun je erfahren, welchen verklärten, reinen, von jeder Beimischung des zur Hervorbringung des Tones der Instrumentisten unerläßlichen, außermusikalischen Geräusches befreiten Klang ein Orchester bietet, welches man nur durch eine akustische Schallwand hindurch hört, und vergegenwärtigt man sich nun, in welche vorteilhafte Stellung der Sänger zum Zuhörer tritt, wenn er diesem gleichsam unmittelbar gegenübersteht, so hätten wir hieraus nur noch auf das leichtere Verständnis auch seiner Aussprache zu schließen, um zu der vorteilhaftesten Ansicht über den Erfolg der von mir gemeinten akustisch-architektonischen Anordnung zu gelangen."

Diese von Wagner zu Beginn der Sechziger-Jahre propagierte Versenkung des Orchesters war allerdings schon 1667, also zweihundert Jahre früher in Sachsen selbst ausgeführt worden, allein sie wurde doch erst von dem amerikanischen Architekten B. M. Harrod bei dem Neubau des Theaters zu Philadelphia 1872 verwertet und von Richard Wagner in Bayreuth 1876 abermals verwirklicht.

Diese Neuerung, das Orchester so zu versenken, daß es den Blicken der Zuschauer ganz entzogen ist, obwohl vielfach bekämpft, hatte einen über das Bayreuther Theater hinausreichenden Erfolg.

Man bemühte sich von nun ab, dasselbe etwas mehr zu verdecken, wenngleich diese Absicht nicht an allen Orten glückte.

In dem Deutschen Theater zu Berlin mit seinem gewöhnlichen Logenhause verdeckte man das Orchester mit einer blumigen Laube, unter welcher sich Lichterglanz und Musik wahrnehmbar machen. Wirkt dies für das Parterre gleich weniger störend, so muß doch für die hochgelegenen Plätze der Anblick dieser Laube ein fremdartiger, die Aufmerksamkeit ablenkender Gegenstand vor der Bühne sein.

Aus alledem geht aber hervor, daß hier noch keine allgemeine künstlerisch befriedigende Lösung gefunden ist.

Das Orchester von heute, verdeckt oder frei, liegt eigentlich im Zuschauerraume. Das von ihm ausgehende musikalische Element ist unzweifelhaft ein Mittel, die Bühnenvorgänge, also die Dinge außerhalb des Zuschauerraumes vorzudeuten oder zu begleiten. Bei dem Schauspiele hilft es Stimmungen erregen, bei der Oper ist es ein integrierender Teil derselben, welcher die Wirkungen der szenischen Darstellung nicht allein unterstützt, sondern geradezu hervorruft.

Nichts wäre natürlicher, als daß dieser Apparat der Bühne einverleibt würde.

Die Wirkung der Musik ist auch nicht an die Sichtbarkeit der Instrumente oder Personen, welche sie hervorbringen, gebunden, im Gegenteile wird ihre Wirkung durch Beseitigung aller nichtmusikalischen Nebenumstände nur erhöht.

Wer im Baptisterium zu Pisa die von einem Sänger hervorgerufenen, sich wiederholenden und durchdringenden Akkorde in dem Kuppelraume gehört, wird mir beipflichten, daß diese nicht nur von höherer Klangschönheit sind, sondern geradezu eine zauberische Wirkung üben. Diesen Effekt der Singstimmen aus der Höhe hat Wagner auch sehr geschickt in seinem „Parcifal" verwertet. Gerne stimme ich auch seinem Ausspruche bei:

„In einem vollkommenen Theatergebäude gibt bis auf die kleinsten Einzelheiten nur das Bedürfnis der Kunst Maß und Gesetz." (Kunstwerk der Zukunft.)

Ist es ein Bedürfnis der dramatischen Kunst, daß wir das Orchester sehen? Nein! Ist es ein Bedürfnis der dramatischen Kunst, daß uns die Paukenschläge in die Ohren knallen und das Blech unser Gehör betäubt, wenn wir in der Nähe des Orchesters sitzen? Gewiß nicht, es ist vielmehr „Maß und Gesetz", jeden Störenfried der reinen Wirkung derselben zu entfernen.

Mein Freund Hof-Kapellmeister Hans Richter sagte mir: „Wenn ich Architekt wäre und die unbeschränkte Freiheit hätte, ich würde auch einen Konzertsaal so bauen, daß die Kapelle nicht frei liegt. Es ist geradezu gräßlich, die Blechinstrumente alle anderen überschreien zu hören und dadurch den reinen künstlerischen Eindruck eines Musikstückes zu zerstören."

Wenn nun das Orchester seiner Natur nach kein Teil des Zuschauerraumes sein kann, seine Sichtbarkeit daselbst geradezu barbarisch ist und seine Einverleibung in den derzeitigen Bühnenraum noch unzulässig erscheint, so bleibt nichts anderes übrig als seine Unsichtbarmachung. Die Lage des Orchesters wird uns sonach als außerhalb des Zuschauerraumes und seine Äußerungen als der Bühne angehörig erscheinen müssen und damit ist der Ort für die Vermittlung dieser beiden Bedingungen unter der Bühnenschwelle gegeben.

Dort ist „der bewegungsvolle Mutterschoß“ anzulegen, dem sich die gefühlserregenden Äußerungen entringen, deren Wirkungen uns auf der Szene in der Darstellung sichtbar werden.

Über eine Verbesserung des derzeitigen versenkten Orchesters hat A. Sturmhöfel einige praktische Winke gegeben, die sich aber auch in anderer Form und in erweitertem Maße zweckentsprechend erweisen würden.

Und so würde die die Oper begleitende Orchestermusik, welche ja zuerst der Bühne angehörte, aus dem Zuschauerraume wieder zu ihr zurückkehren müssen, soll eine reine erhöhte Wirkung des Musikdramas wie des Schauspiels erreicht werden. Man denke nur, daß all die zappeligen Bewegungen des Dirigenten und seiner Kapelle nur mehr ungesehen in dem „bewegungsvollen Mutterschoße“ vor sich gehen, daß dieser auch den Souffleur aufnehmen kann und wir ungestört durch diese Krämpfe, frei jedes bangen Gefühls, die dramatischen Vorgänge rein genießen können. Welch eine Lust! —

C. Über die künstliche Beleuchtung des Theaters.

ER Grund, warum unser Theater eine so wesentliche Abweichung von dem antiken zeigt, warum diese Gebäude so außerordentlich verschiedene Formen aufweisen, ist vornehmlich in der künstlichen Beleuchtung gelegen.

Für die Sichtbarkeit in den antiken Theatern sorgte vom Beginn bis ans Ende ihrer Entwicklung der großartigste Beleuchtungsapparat, die Sonne.

In ihrem Lichte erschienen alle Dinge, wie sie in der freien Natur erscheinen, also in gewissem Sinne wahr.

In unserem Theater erscheinen alle Dinge in einem gefärbten Lichte, nicht wie sie in der Natur erscheinen, also in gewissem Sinne unwahr.

Wenn wir auf die Entwicklung, welche die Sichtbarkeit der Dinge in unserem Theater genommen hat, zurückblicken, so entrollt sich uns eine Jahrhunderte lange, erbärmliche Leidensgeschichte, die mit dem Tage begann, als man die szenischen Spiele in die geschlossenen Räume führte.

Man machte sie damit zu einer Troglodytenkunst.

Die Zuhörer saßen in wenig erhellten Räumen und den Vorgang auf der Szene beleuchtete der Proletarier unter den Lichtern, die Unschlittkerze.

Noch im XVIII. Jahrhundert fristete in Deutschland das Schauspiel unter so ärmlichen Umständen seine Existenz.

In der Schrift von Chr. Mylius, „Über die Wahrscheinlichkeit der Vorstellung bei Schauspielen", 1743, findet sich folgende Stelle: „Wenn zum Beispiel ein Tisch auf der Schaubühne stand, so mußten auch immer ein paar Leuchter auf dem Tische stehen, gleichviel ob es der Handlung nach Tag oder Nacht sein sollte."

In Italien waren diese Verhältnisse schon hundert Jahre früher bessere geworden, allerdings bei den bevorzugteren Singspielen, welche früher Einlaß an den Fürstenhöfen fanden.

Aber auch das Wachslicht an den Fürstenhöfen des Cinquecento war noch ein spärliches und der Tag auf der Bühne mußte um seinen Sonnenschein betteln gehen.

Die Lampe, mit Olivenöl gespeist, folgt der Kerze und verbreitet mehr Licht und mehr Gefahr für Bühne und Haus.

Der Bühnenbeleuchtung wird die größere Sorgfalt zugewendet. Personen und Dekorationen, Kulissen und Soffitten erhalten vermehrte Beleuchtung.

Die Akteure müssen sich wie die Dekorationen in falschen Farben das Gesicht bemalen, für ihre Kostüme bei dem matten Lichte schreiende Farben wählen, die Bühne wird das Reich der Schminke und ihre Erscheinungen vertragen nicht mehr das Licht des Tages. Die Unnatur beherrscht alles, was auf der Bühne lebt und webt. Die Pompe, Apotheosen, steigern das Lichtbedürfnis der Bühne, der zunehmende Luxus der Gesellschaft das des Hauses.

Immer noch sind die Theater lichtarm. Die Augen bewaffnen sich mit dem zu Anfang des XVII. Jahrhunderts erfundenen holländischen Fernrohre, um deutlich sehen zu können. Sie sehen nicht mehr, sie spähen, sie spähen nach Einzelheiten und verlieren dabei das Ganze.

Noch zu Ende des XVII. Jahrhunderts gingen die herrlichen Werke Shakespeare's unter den glücklichen Umständen des freien Lichtes über die Bretter, wenngleich nebenher in den gedeckten privat theaters den Rand der Bühne Unschlittkerzen umstanden, die gefällige Zuschauer schneuzten, und wenige hängende Armleuchter den gemeinsamen Raum von Bühne und Saal erhellten.

Auch in dem Gran Teatro Farnese wurde noch bei Tageslicht gespielt und die verschiedenen Festspiele von Odoardo's Farnese Hochzeit, 1628, bis zu Elisabeth Farnese, 1714, welche sich mit Philipp V. von Spanien vermählte, fanden am Tage statt. Nur bei letzterem wird erwähnt: „Das Theater

selbst, die Treppe und das große, äußere Atrium waren auf das verschwenderischeste mit Wachsfackeln beleuchtet und hundert vergoldete Armleuchter hingen von dem Plafond herab."

Früher schon hatte man die Szene durch eine große Zahl von Lichtern glänzend beleuchtet, so daß man ihren Effekt mit „taghell" bezeichnete.

In den nach dem Teatro Farnese erbauten überdeckten Theatern in Venedig, 1630, hatte man die künstliche Beleuchtung mit Kerzen und Öllampen eingeführt, in gleicher Weise auch in den Theatern Frankreichs. Das gegen 1670 erbaute Theater zu Fano, das von Giacomo Torelli nach seiner Rückkehr aus Frankreich im Vereine mit fünf fanesischen Kavalieren auf gemeinsame Kosten erbaut wurde, war künstlich beleuchtet und hatte von den in Frankreich erzielten Verbesserungen bereits Nutzen gezogen. Jede Erfindung auf diesem Gebiete kam den Theatern zugute.

Nichtsdestoweniger war dieselbe noch auf einer sehr niedrigen Stufe.

Ich unterlasse all' die auf diesem Gebiete gemachten Fortschritte der Reihe nach aufzuzählen und bemerke nur, daß mit der Einführung der Gasbeleuchtung erst der Schauplatz genügend erhellt wurde und eigentlich am Ende des XIX. Jahrhunderts durch die Einführung der elektrischen Beleuchtung ein leidlicher Ersatz für das Tageslicht gefunden ist. Zum deutlichen Sehen ist aber die ausreichende Beleuchtung in allseitig geschlossenen Theatern die Vorbedingung und man kann wohl sagen, daß die unzureichende Beleuchtung lange Zeit hindurch die Grenze der Sichtbarkeit sehr enge zog und der Weiträumigkeit der Theater als großes Hindernis im Wege lag.

Trotzdem stammt aus dem Jahre 1776 ein Theater, das bis heute noch als das größte gilt, das Teatro de la Scala in Mailand, das allerdings die gefährliche Verstärkung der Beleuchtung mit einem Brande bezahlen mußte, dem auch viele Zuschauer zum Opfer fielen.

Mit der Einführung der Gasbeleuchtung lernt man, wie gefügig der Hand die Wandlungen des Lichtes gehorchen.

Auf der Bühne wird uns nun täuschend der hereinbrechende Abend vorgemacht, das Grauen des Tages, dem der helle Sonnenschein allmählich folgt, blitzartige Helle, welche mit tiefer Dunkelheit wechselt, kurz das Licht des Gases gehorcht bereits dem Bühnenkünstler.

Bei der Öllampenbeleuchtung konnten diese Effekte in solcher Vollkommenheit nicht vorgeführt werden und im Auditorium blieb dieselbe konstant.

Bei der Gasbeleuchtung ließen sich die Effekte der Szene durch die zweckentsprechende Veränderung der Lichtstärke im Auditorium wirksam unterstützen.

Auch hier blieb der Unfug nicht aus. So führte R. Wagner in seinem Festspielhause zu Bayreuth das hypnotisierende Szenenlicht ein.

Bei Gasbeleuchtung ist die Lichtspielerei auch noch feuergefährlicher für die Theater geworden. Die hohe Wärmeerzeugung auf der Bühne, sowie das leichte Undichtwerden der Hilfsleitungen, Vergeßlichkeiten bei Abstellung der Brenner und Sorglosigkeiten aller Art steigern diese Gefahren, die jeder künstlichen Theaterbeleuchtung anhängen, auf das bedrohlichste.

Wenn man von den Verlusten an Menschenopfern, welche bei den meist durch offenes Licht hervorgerufenen Theaterbränden, als unschätzbaren absieht, so wurden in der neuen Zeit allein durch dieselben Werte von vielen hunderten Millionen vernichtet.*

Um die aus der nicht gleichzeitigen Entzündung in den Gasbrennerreihen, der Rivolta und der Soffittenkästen folgenden Gefahren zu mindern, wurde die elektrische Zündung eingeführt und nach derselben endlich das elektrische Licht selbst. Mit dieser Einführung ist in der Beleuchtung der Bühne, wie des Zuschauerraumes der größte Fortschritt gemacht worden. Dieser Fortschritt läßt sich kurz in folgende Punkte zusammenfassen:

1. Leichtere Verteilung der Lichtquellen;
2. größere Konzentration an einem Punkte;
3. kolossale Steigerung der Lichtstärke;
4. rascherer Wechsel der Effekte;
5. getreuere Nachahmung von Lichteffekten der Natur;
6. Verminderung der Feuersgefahr;
7. Reinhaltung der Luft von Verbrennungsgasen.

---

* Theaterbrände. Aug. Fölsch, Hamburg, 1878.

Schon diese Vorteile, welche die Theaterbeleuchtung nicht erschöpfend kennzeichnen, sind doch von so weitreichender Bedeutung, daß die Einführung des elektrischen Lichtes auch in den bestehenden alten Theatern gesetzlich bestimmt werden sollte.

Für die gesetzliche Bestimmung sprechen allein schon die Verminderung der Feuersgefahr und die Reinhaltung der Luft von Verbrennungsgasen. Allein auch die anderen Vorteile sind von solcher Art, daß sie die Theaterunternehmungen für die Einführung des elektrischen Lichtes gewinnen können.

Wenn dies nicht bereits allseitig geschehen, so sind hieran wohl außer den Kosten auch manche minderwertige Eigenschaften unserer derzeitigen elektrischen Beleuchtung schuld.

Diese lassen sich in folgende Punkte zusammenfassen:

1. Sprunghaftere Übergänge bei Intensitätsänderungen;
2. geringere Stetigkeit und störende Geräusche bei großen Leuchtkörpern;
3. Unterbrechungen, wenn auch rasch vorübergehende, bei Gewittern.

Diese derzeit noch vielen elektrischen Lichteinrichtungen anhaftenden Mängel dürften wohl leichter überwunden werden und sind übrigens gegenüber den außerordentlichen Vorteilen nebensächlicher Natur.

Was die Farbe des Glühlichtes anlangt, so ist dieselbe der des Gaslichtes gleich, dagegen nähert sich dieselbe von starken Lichtquellen dem Sonnenlichte.

Bei der internationalen Elektrizitäts-Ausstellung des Jahres 1883 in Wien wurden von der VIII. Sektion der wissenschaftlichen Kommission Versuche mit den verschiedenen Leuchtkörpern zur Beleuchtung von Gemälden gemacht und dabei festgestellt, daß die Lampe „Soleil", System L. Clerc & A. Bureau, den gestellten Anforderungen am besten entspreche.

Es sei hier erwähnt, daß die Beleuchtung eines Bildes, männliches Porträt in schwarzer Kleidung, mit dieser Lampe alle, auch die feinsten Nuancen des Schwarz wie bei Tageslicht wahrnehmbar machte, was bei keinem der anderen Leuchtkörper erreicht wurde. Leider ist hiebei auch konstatiert worden, daß der weißglühende Calciumkörper die Ungefährlichkeit und Zuverlässigkeit dieser Lampe zweifelhaft erscheinen lassen.

Bestätigt aber ist durch diesen Versuch, daß mit dem elektrischen Strome ein Licht erzeugt werden kann, das den Eigenschaften des Sonnenlichtes besser als alle anderen entspricht.

Was nun die Handhabung der künstlichen Beleuchtung unserer Theater anbelangt, so ist dieselbe trotz ihrer Vervollkommnung nicht imstande, das Tageslicht zu ersetzen. Auch wenn die letzte der bekannten Prophezeiungen Isaac Newton's durch das Gas- oder elektrische Licht noch nicht erfüllt wäre, „der Tag wird die Nacht erleuchten", so bleibt unsere Forderung, daß alle Kunst, auch die dramatische Kunst, des freien, reinen unendlichen Lichtes der Sonne nicht entbehren kann, dieselbe und immer bestehen. Man sehe nur zu, wie die taghelle Beleuchtung unserer Theater gehandhabt wird. Wie mit Peitschenhieben werden unsere Augen geschlagen und neben allen anderen Nervenreizen werden die brutalsten gegen unsere Sehnerven verübt.

Mit einem Schlage wird die Lichtintensität im Zuschauerraume um Tausende von Kerzenstärken vermindert oder vermehrt, wie es einem einsichtslosen Direktor oder einem bornierten Dienstorgane beliebt.

Ob auf der Szene stockfinstere Nacht oder heller Sonnenschein dargestellt wird, ehe sich der Vorhang hebt, — mit einem Ruck — ist der Zuschauerraum in Nacht versenkt. Wir müssen alles, was die Bühnenkunst uns vorzaubert, immer von einem dunklen Raume aus betrachten.

Der Vorhang fällt und es wird ebenso plötzlich Licht.

Die Zauber sind verschwunden und wir befinden uns wieder in der hellen Alltäglichkeit. Das, was wir eben in der qualvollen Finsternis auf der hellen Szene geschaut, es ist in jene hinabgesenkt worden und klingt nicht mehr nach in unsere Freude, wieder im Lichte zu leben.

Mit diesem abwechselnden Versenken von uns und der Welt in die Nacht, oder dem Erwecken zum Licht, ist aber gerade das Gegenteil bewirkt, was R. Wagner* so imposant ausspricht: „Alles, was auf der Bühne atmet und sich bewegt, atmet und bewegt sich nur durch ausdrucksvolles Verlangen nach Mitteilung, nach Angeschaut-Angehörtwerden in jenem Raume, der, bei immer nur verhältnismäßigem Umfange, vom szenischen Standpunkte aus dem Darsteller doch die gesamte Menschheit zu enthalten dünkt" etc

Den Darstellern dünkt nicht mehr, die ganze Menschheit vor sich zu sehen, denn sie sehen überhaupt nichts mehr davon, sie spielen vor einer dunklen Höhle!

---

* Das Kunstwerk der Zukunft. R. Wagner.

Dem Publikum scheint das Szenenbild nicht mehr das Leben selbst zu sein, weil es nur bei Lampenlicht und nur aus dem Dunkel heraus zu sehen ist.

Diese gräuliche Lichtspielerei, welche diese Einheit zweier Welten ja zerreißt, ist aber gerade von R. Wagner bei seinen Musikdramen eingeführt worden und gerade bei der Aufführung seiner Werke ist überall dieser Unfug am tollsten im Schwange.

Es mag ja sein, daß der gesteigerte Aufwand für Beleuchtung eine Ursache dieses Sparunfuges ist, aber dann weg mit der künstlichen Beleuchtung und an das Licht des Tages und gestillt wird der Lichthunger auch für diese Kunst sein.

Seither sind eine große Zahl von Verbesserungen der elektrischen Beleuchtung durch Verwendung von neuen Glühkörpern erzielt worden, deren Vorzüge in der weißen Farbe des Lichtes und in geringem Stromverbrauche liegen. Auch hier ist zu erhoffen, daß sie in den Beleuchtungsbetrieb der Theater Eingang finden und den Übergang zum Tageslichte vorbereiten.

Bei unseren derzeitigen Theatern können aber große Vereinfachungen in der Beleuchtung nicht vorgenommen werden, weil sowohl die Bühne, als auch der Zuschauerraum so außerordentlich komplizierte Einrichtungen aufweisen, daß sie eine Zersplitterung des Lichtes mit zahllosen Leitungen notwendig machen.

Also auch hier schreien die Lichteinrichtungen nach einer Theaterreform, die eine Vereinfachung derselben ermöglicht.

Diese ist aber an die Vereinfachung des Raumgebildes, des Auditoriums und der Bühne, sowie an die Vereinfachung des szenischen Apparates gebunden.

In welcher Weise dies erreicht wird, soll in dem Schlußkapitel erörtert werden.



KRITISCHE BETRACHTUNGEN

ÜBER DEN

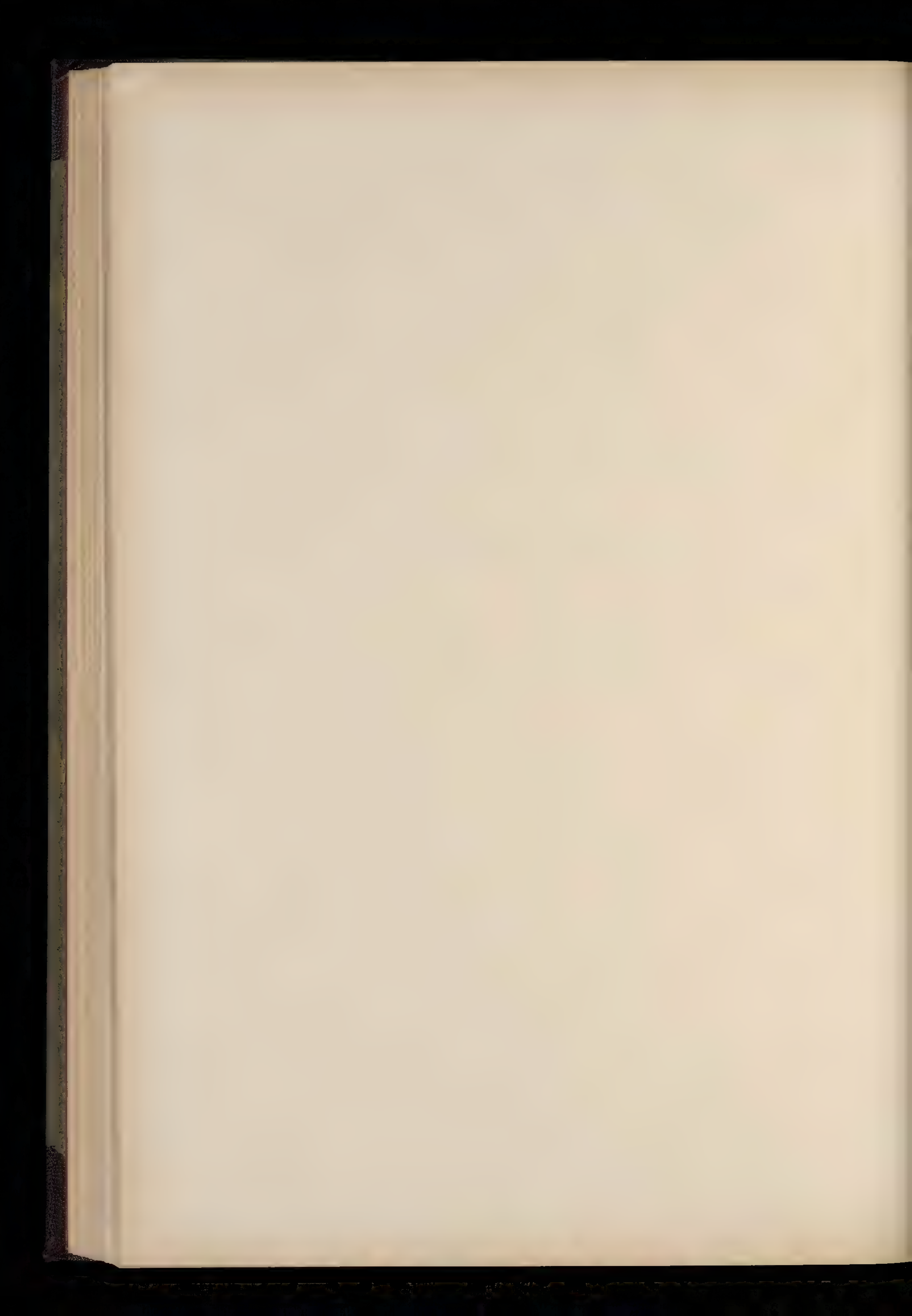
ZUSCHAUERRAUM.

A. Der Zuschauerraum.

B. Die Prosceniumsöffnung.

C. Der Vorhang.

D. Über gutes Sehen und Hören im Theater.



A. Der Zuschauerraum.

US der allgemeinen Beschreibung der Zuschauerräume der Theater im I. Abschnitte, Kapitel II, ist zu entnehmen, daß bei denen des griechischen wie des römischen Theaters das Prinzip der konzentrischen und ansteigenden Reihung der Zuschauer festgehalten ist.

Wir wissen, daß diese Reihung nach einer Kreislinie bei dem griechischen Theater aus dem runden Tanzplatze der Orchestra hervorgegangen ist und bei den Römern trotz der vorausgegangenen Erfahrungen bei ihren eigenen Bauwerken für die zirzensischen Spiele dennoch nach den Theaterbauwerken der Griechen entstand.

Es ist also die Vollkommenheit dieser Anordnung gar nicht von der Reihung um einen einzelnen Redner oder ein Subjekt abzuleiten, um die Gesetzmäßigkeit derselben zu erweisen.

Bei dem griechischen Theatron würde man sogar diese Vollkommenheit für die szenischen Spiele stark bezweifeln können, da diese Spiele nur im Uranfange in Mitte der Orchestra stattfanden, in dem Stadium ihrer höheren Entwicklung aber vor der Wand der Skene.

Das wesentliche Merkmal der Vollkommenheit der konzentrischen ansteigenden Reihung ruht aber mehr in der Gestalt ihrer Skene und der freien Ausbreitung davor.

Bei der Beschaffenheit der modernen Szene, welche vornehmlich nach der Tiefe sich ausbreitet, also wo förmlich in einer Gasse gespielt wird, ist diese konzentrische ansteigende Reihung nach einer Kreislinie sofort ihrer Vollkommenheit entkleidet und diese Eigenschaft der Szene auch der Grund der anderen Gestaltung der Zuschauerräume der Theater der christlichen Völker.

Allein, trotz des Spiels vor einer Wand war, wie wir wissen, die Szene bei den Römern keine ganz freie mehr und mit der zeitweiligen Einengung derselben mußten auch Mängel der klassischen Bühne zum Vorschein kommen. Wenn diese in geringerem Grade auch beim griechischen Theatron für die äußersten Sitzplätze nicht abzuleugnen sind, so sind sie doch immer noch viel unbedeutender gewesen, als bei unseren anders geformten Zuschauerräumen. Als bedeutendere Nachteile müssen jene erkannt werden, welche aus der Verbindung der skenischen mit den kyklischen Spielen in der Orchestra, aus der Verbindung der an das feinste Empfinden gerichteten Spiele mit jenen der gröberen Schaulust sich ableiteten. Es war die immense Vergrößerung der Zuschauerräume, die endlich zu der Trennung dieser verschiedenen Festspiele und zu den geschlossenen, überdeckten Theatern führte. Für diese ist es nun wieder die Form des römischen Theaters, die uns als die vollkommenere erscheint, und wieder nur in Betracht der Eigenart ihrer Szene.

Diese Vollkommenheit hielt auch noch das akademische Theater der Renaissance fest; sowie diese flache, nahezu freie Szene verlassen wurde und der Übergang zu der Dekorationsbühne stattfand, mußte diese glückliche Form des Zuschauerraumes verlassen werden.

Bei dem Gran Teatro Farnese zu Parma ward die konzentrisch ansteigende Reihung für die Zuschauer zwar festgehalten, aber schon mehr nach der Tiefe entwickelt. Für die equestrischen und nautischen Spiele in der Platea erwies sich diese Anordnung noch tadellos, glich sie doch der römischen für die zirzensischen Spiele; allein für die gute Sichtbarkeit der szenischen war sie nicht mehr geeignet und die Klagen hierüber wurden umso lauter, je mehr die Bühnenschaustellungen sich nach deren Tiefe entwickelten.

Die an den seitlichen Teilen der Gradina in gleicher Höhe sitzenden Zuschauer fanden in ihren der Szene näher sitzenden Nachbarn sofort ein Hindernis im guten Sehen nach der Bühne. Worin ist dasselbe aber hauptsächlich gelegen? In der senkrechten Anordnung der Zuschauerreihen zur Szenenwand.

Diejenigen, welche in den halbkreisförmigen Reihen saßen, waren gegenüber den an den Seiten des langgestreckten U bevorzugt, wenngleich ihre Entfernung von der Szene die größere war. Der Vorzug in

der Anordnung der Zuschauer kam also jenen zu, welche möglichst direkt gegenüber der Szene saßen. Dies war bei den Spielen in der Platea für alle Zuschauer mehr oder weniger der Fall, bei den Spielen auf der Bühne aber nur für einen kleinen Teil.

Die Logen in dem Gran Teatro Farnese befanden sich im Halbkreise, an den Seiten der Gradina waren als Hintergrund ihre Fortsetzung nur als Blendarkaden ausgeführt.

Hatte man sich von dem Loggia-Motiv dieses herrlichen Saalbaues bezaubern lassen und bei dessen Nachahmung die Gradina aufgegeben und die Logen ringsum geführt, so empfand man darin, daß die geringere Zahl der Logeninsassen sich in eine günstigere Körperwendung zur Szene versetzen konnte, schon einen großen Vorteil und da die Platea auch die direkte Gegenüberstellung der Zuschauer durch parallele Reihung zur Szene ermöglichte, so hatte man vermeintlich in dem so gestalteten Zuschauerraume mit einem Schlage das vollkommenste gefunden, was für einen Zuschauerraum irgendwie gefunden werden konnte.

Dies erklärt auch die rasche Aufnahme desselben. In einigen Dezennien hatten Venedig, Fano, Bologna, Rom und Mailand ihre Logentheater, Logentheater mit vier, fünf und sechs Rängen übereinander, und da diese nach der geringen Zahl der Logenplätze den Ansprüchen des Publikums trotz sechs Rängen nicht genügten, verwandelte man den letzten Rang oder Teile des vorletzten und letzten in die ursprüngliche Gradina. Aber diese wurde hiedurch noch schlechter für das Sehen der Bühnenvorgänge, indem die Logenstützen vor derselben standen, während sie doch früher vollkommen frei war.

Die Klagen über diese Logenhäuser sind, wie schon erwähnt, also auch bald aufgetaucht und die Macht der begünstigten Logenbesitzer vermochte es auch, Änderungen durchzusetzen. Es wurde früher schon aufgezählt, wie und warum die Form des langgestreckten **U** des ursprünglichen Logenhauses in die des gegen die Szene erbreiterten oder auch verkürzten **U** die Hindernisse des guten Sehens beseitigen, das Suchen nach der akustischen Kurve jene des guten Hörens in diesen Logenhäusern beheben sollte und wie dies bis auf den heutigen Tag nicht gelang. Diese Mängel sind daher der Form des Logenhauses eigentümlich und diese Form muß verlassen werden, wenn man diesen Mängeln bei dem Zuschauerraume des Theaters entgehen will. Außer diesen alle Zuschauer berührenden Mängeln gibt es deren aber noch andere, insbesondere ästhetische, welche gleichfalls schon frühzeitig erkannt wurden.

So bekämpfte Francesco Milizia dieses System in Wort und Bild in seinem Tratato del Teatro, Venezia 1771, wenngleich nicht alles darin zutreffend erscheint, was über antikes und modernes Theater gesagt ist. Es seien hier nur die pag. 89—92 angeführten Gründe wiedergegeben.

„Überdies wird auf das Vorteilhafteste die Benützbarkeit unserer Logen noch befördert durch die fortlaufenden Gänge von so vornehmer Bequemlichkeit und solcher Erleichterung, zu gehen und zu stehen, sich zu zeigen und zurückzuziehen, sich zu verstecken und zu tun, was einem beliebt, als ob man in seinem eigenen Zimmer mit allen seinen Bequemlichkeiten stünde, um das Schauspiel zu genießen und gleichzeitig eine private Konversation zu führen, welche sich fort und fort erneuert!

Wunderbare und ausgezeichnete Erfindung!

Gerade in dieser vielbelobten Erfindung wurzelt, wenn ich nicht irre, das Übel des modernen Theaters, ein Übel, welches die schädlichsten Wirkungen herbeiführt.

Hier sind sie:

1. Diese Logen, das heißt diese große Anzahl von Öffnungen und Zwischenwänden zerteilen in tausendfacher Weise den Ton, werfen ihn in unendlich verschiedenen Richtungen zurück und müssen ihn naturnotwendig verwischen, daher die unabweisliche Folge, daß man wenig und schlecht hört. In den antiken Theatern, welche gewiß einen viel größeren Flächenraum einnahmen als die unsrigen, und welche alle gemauert und offen waren und in denen nur bei Tag gespielt wurde, hörte man wunderbar, wie dies aus Vitruvius und anderen klassischen Autoren zu entnehmen ist. Es gab dort allerdings zwei Hilfsmittel, Gefäße aus Bronze, die in offenen Zellen der Stufenreihen aufgestellt waren, und die Gesichtsmasken für die Schauspieler, deren Mundstücke in der Art der Sprachrohre gebildet waren und durch welche die natürliche Tragweite der Stimme merklich verstärkt wurde.

Gewiß, unsere Theater haben weder Bronzegefäße, noch Gesichtsmasken zur Verstärkung der Stimme, aber sie sind viel kleiner, sind gedeckt, sind aus Holz erbaut, dem besten Materiale zur Fortpflanzung des Tones; es wird dann nur bei Nacht gespielt und trotzdem sind sie so wenig akustisch.

Woher also dieser große Fehler?

Die Unregelmäßigkeit des Planes ist sicherlich einer der Gründe, aber der Hauptgrund liegt in jenen vielen Öffnungen der Logen, welche im inneren Raume so viele Winkel machen.

2. Wie sehr diese Logen unbequem sind, um die szenische Darstellung oder das ganze Theater zu übersehen, bedarf keines Beweises. Auch kann dieser Übelstand nicht dadurch behoben werden, daß man die Zwischenwände der Logen bloß bis zur Mitte führt oder indem man sie ganz wegläßt, man vermindert dadurch das Übel, aber man beseitigt es nicht, besonders in den oberen Galerien nicht, in welchen man den Bühnenraum nur sehr mangelhaft sieht.

3. Es verhindern überdies die Logen jede architektonische Dekoration und folgerichtig jeden prunkvollen Schmuck. Und welche Säulen, welche Pfeiler eignen sich denn als Stützen für die Logen?

Es würde etwas noch lächerlich Zwerghafteres werden, als das, was man in den Kreuzgängen von S. Giovanni in Laterano, S. Paolo, S. Sabina sieht. Überdies würden die Vorsprünge der Kapitäle und Gesimse den Schall unregelmäßig unterbrechen und verworren machen.

Aber alles dies sind nur physische Übel. Es gibt noch ärgere.

4. Diese so viel besungene Bequemlichkeit der Logen, welche es gestatten, sich zu verstecken und unsichtbar zu bleiben, sind sicherlich keine Einrichtung, die zu guten Sitten führt. Einer der größten Vorteile der öffentlichen Theater ist die Öffentlichkeit. In seinem eigenen Hause und unter seinen Standesgenossen läßt jeder seiner Laune die Zügel schießen, aber er beginnt sich zu zügeln in dem Maße, als die Zahl und die Bedeutung seiner Zuseher wächst, daher erscheint jedermann in der Öffentlichkeit mit einem Schein von guter Erziehung und Höflichkeit, die er im intimen Verkehre kaum besitzt, und zwingt sich, zu erscheinen, wie er eigentlich sein sollte.

Aus demselben Grunde bedient man sich außerhalb des Hauses und in belebten Versammlungen reicherer Kleidungsstücke und Schmucksachen, die man in seiner eigenen Wohnung, wenn man allein ist, nicht trägt. Wie die Hauskleider sich zu den Festkleidern verhalten, so verhält sich die Sitte im Privatleben zur Sitte im öffentlichen Verkehre. Nun ist dieser schöne äußere Anstand, wenngleich nur äußerlich (scheinbar), von so großem Nutzen für die Gesellschaft und für den einzelnen Menschen und könnte auch seine Seele durchdringen, wenn die Anlässe, im öffentlichen Verkehre zu sein, sich weiters vermehren würden. Die scheinbare Güte und Höflichkeit würde durch die Gewohnheit eine wahre und echte werden.

5. Aber noch üblere Wirkungen entstehen aus der Leichtigkeit, mit der man von Loge zu Loge eilen kann, um da zu lachen und zu schwätzen. Daher stammt der Ruin des edlen Schauspiels. Aus diesem Grunde besitzt Italien keine Tragödien, faßt die Komödie keine Wurzel, wird die Oper zum Flickwerk. Und wie könnte man hier denn ein gutes Schauspiel aufführen, welches von Anfang bis zu Ende eine ununterbrochene Aufmerksamkeit erfordert, wenn unsere Theaterbesucher kein anderes Interesse haben, als ihre Operngucker („spioncini") zu benutzen, um ihre „Sterne" zu beobachten, von Loge zu Loge zu hüpfen und sich da und dort sehen zu lassen? Bald tauchen sie unter, bald verlieren sie sich, um wieder zu erscheinen. Von einem Theater wandern sie zum anderen und kehren zurück und sind fort und fort in Bewegung, um ihre Lappalien, ihre Komplimente und Liebessachen anzubringen, daher die Schwänke, die Harlequinaden, die Intermezzi bei den heroischen Opern, die einzelnen Arien und das Duett, welche als Ruhepunkte dienen und dann als Stoff für weiteres Geschwätz.

Es ist wohl wahrscheinlich, daß die Langeweile der schlechten Schauspiele zur Einrichtung der Logen geführt, aber die Existenz der Logen hat die Absurdität und das Läppische der Dramen gesteigert und zwar in solchem Maße, daß das Schauspiel selbst nur mehr als Vorwand für den Theaterbesuch dient, während das wirkliche Motiv die Konversation ist. Es zerstören somit die Logen den löblichen Endzweck des edelsten aller Schauspiele, sie machen daraus eine Summe von Unsinn und richten das Theater selbst zugrunde

Der Schluß aus dieser Parallele ist leicht gezogen — will man im Theater nichts anderes als frivole Plaudereien, so erhalte man es, wie es eben ist, wünscht man dagegen ein vollendet gutes Theater, dann kann man nichts anderes tun, als es nach dem Muster des antiken Theaters zu bauen."

Wie unvollkommen die Kenntnis des antiken Theaters und seiner Einrichtungen noch war, geht aus Milizia's und anderen zeitgenössischen Publikationen zur Genüge hervor und das von ihm veröffentlichte Projekt des Ferrarese ist ebenfalls kein glückliches Beispiel für einen besseren Theatersaal. Es erreichte dieses System des fünf bis sechs Etagen hohen Logenhauses, trotz allem Widerspruche, seine Kulmination in dem Teatro de la Scala zu Mailand 1776.

Ersetzen die Logen der italienischen Theater deren Insassen gleichsam den Empfangssalon ihrer Wohnungen und statteten viele derselben sie oft mit eigenen Möbeln und Geräten aus, so gilt dies noch vielmehr von den Camerini, die zu den Logen gehörten. Diese Camerini liegen im Teatro de la Scala

sogar jenseits des Logenganges, so daß man sich in diesem Raume fast hermetisch von dem übrigen Publikum abschließen und ungestört und ohne zu stören, der intimsten Unterhaltung hingeben kann. Diese Einrichtung, welche sozusagen die Theater bewohnbar machte, ließ das Publikum einen allgemeinen Versammlungsraum gerne vermissen und suchte denselben nur dann auf, wenn das Theater gar nicht seinem Zwecke, sondern anderen öffentlichen Veranstaltungen diente.

Aber auch in Bezug auf architektonische Gestaltung ist das alte italienische Logenhaus, wie auch seine jüngeren Nachbildungen zu keiner harmonischen Lösung gelangt und in dem Widerstreite der Kolossalarchitektur der Prosceniumsfront mit den Zwergformen der Logenstützen stecken geblieben.

In dieser Hinsicht erscheint das Theater der Franzosen als das fortgeschrittenere. Die Entwicklung in der formalen Ausbildung des Zuschauerraumes ist bei ihnen eine raschere und logischere. Wenn wir die Abbildung eines Theatersaales unter Louis XIII. nach Chauveau in Gosset, „Traité de la Construction des Théâtres“ betrachten, so finden wir darin die Logen noch als eine Nachbildung der Lauben in den Höfen der Gastwirtschaften jener Zeit. Als bei einem Hoffeste ein provisorischer Theatersaal mit Balkonen für die Hofgesellschaft eingerichtet wurde, gefiel diese Anordnung, welche die Entfaltung des Luxus, des Toilettenprunkes und Schmuckes besonders begünstigte, so sehr, daß niemand mehr etwas von den Zellen wissen wollte, in welchen man sich früher abgesondert und versteckt hatte. Was aber unter Louis XIV. in Paris Mode war, war nicht bloß Notwendigkeit für Frankreich, sondern auch für die übrigen Fürstenhöfe Europa's.

Unter Louis XV. erbaute Gabriel das Schloßtheater zu Versailles, welches dieses System in einer glanzvollen monumentalen Weise ausprägte.

Allein wenn man diesen Saal näher betrachtet, so beschränkt sich seine Originalität am Ende nur auf die reichvergoldeten Balkons an den Seitenwänden und die offene Loge für den König gegenüber der Szene.

Das Proscenium ist noch wie im Gran Teatro Farnese aus korinthischen Säulen kolossaler Ordnung gebildet. Die seitlichen Risalite erinnern an die Verkröpfung der Prosceniumswand dieses Theaters. Die Seitenwände sind mit Blendarkaden versehen wie dort, nur statt der Fenster sind Spiegel angeordnet, welche viel zur Erhöhung der Pracht und des Glanzes beitrugen, allein gewiß kein Mittel sind, die Zweckmäßigkeit des Theatersaales zu steigern.

Der Plafond ist in beiden Theatern über einer Hohlkehle flach und mit einem grandiosen Gemälde geschmückt.

Dieser Saal war dem Wesen nach dem des Gran Teatro Farnese also noch nahe verwandt.

Da trat Viktor Louis 1777—1780 mit einer anderen Bildung auf. Er stellte die Kolossalsäulen des Prosceniums ringsum in gleicher Verteilung an die Wand und hob vier derselben heraus, um auf sie die Konstruktion des Plafonds des Saales zu stützen.

Wenn man erwägt, daß Milizia mit dem Projekte des Ferrarese 1771 in die Öffentlichkeit trat, dessen Buch noch 1794 neu aufgelegt wurde, so erscheint die Tat Viktor Louis' weniger frappant. Auch Ferrarese hatte die Zwergformen der Wandarchitektur verbannt und durchaus Säulen kolossaler Ordnung verwandt. Auch bei ihm sind die Logen offen, nur hinter die Säulenstellung verlegt, die Viktor Louis, der französischen Mode entsprechend, vor denselben anordnet.

Die Gleichwertigkeit der bloß dekorativen Wandsäulen im Theater zu Bordeaux mit jenen der vier Gurten tragenden, mag Viktor Louis als einen Mangel empfunden haben und so sehen wir, wie er bei dem Théâtre français dem System der Wanddekoration in dem Theatersaale des Schlosses zu Versailles seine Révérence macht. Allein auch in dieser Kombination fand er sich nicht befriedigt, da die mächtige Plafondkonstruktion, auf die vier einfachen Säulen gelagert, in ihnen eine ästhetisch sehr anfechtbare Abstützung erhielt. In seinem Theater des Arts endlich ward auch dieser Mangel durch die Kuppelung zweier Säulen behoben. Die festere Bindung dieser tragenden Säulenpaare durch reichere Ausgestaltung der zwischenliegenden Logen, die einheitliche, feine Formengebung aller Architekturteile und des Ornaments hebt diesen leider verschwundenen Saal weit über die prunkvollere Kulmination dieses Princips der Saalbildung in der Gran Opéra von Garnier hinaus.

Das Gewaltsame und Unkonstruktive, welches in den weitgestellten Säulenpaaren kolossaler Ordnung, zwischen welchen die weitgestreckten, stützenlosen Balkons liegen, enthalten ist, hat, wie in der ersten Abteilung dieses Buches gezeigt wurde, viele Architekten bestimmt, die gleichweite Verteilung der Säulen kolossaler Ordnung zur Abstützung des Plafonds vorzuziehen, wie dies beispielsweise A. Gosset in dem Theater zu Rheims getan, allein im Grunde genommen sind beide Arten bereits in den ursprünglichen Beispielen von Viktor Louis enthalten.

Beide Formen leiden aber an dem Mangel, daß diese Konstruktion einen inneren Zeltraum darstellt, um welchen herum die Zuschauer geordnet sind, dessen Abschlußwand, das eigentlich raumbildende Element fehlt. Bei beiden sind die vier Säulen oder Säulenpaare, oder die zahlreicheren Säulen in einen Raum gestellt, dessen Überdeckung zwar von ihnen getragen wird, dessen Wand aber unkenntlich bleibt.

Die Rückwände der Logenränge können nicht als die Wand des Saales gelten, weil sie ihrem ganzen Wesen nach eben nur Rückwände außerhalb liegender Räume, der Logen, sind und es ganz gleichgiltig ist, ob diese Rückwände gerade an der Stelle oder wo anders stehen. Ihre Notwendigkeit gerade an der Stelle und zwar als Wand des Saales des ganzen großen Raumes ist formal durch nichts gekennzeichnet und daher im ästhetischen Sinne formlos. Noch auffälliger wird dieser Mangel, wenn diese Logenrückwände durchbrochen sind und die Camerini sichtbar werden. Der alte Typus eines Hofes des italienischen Logenhauses ist aber dadurch vernichtet und ein Saal als Zuschauerraum nicht hergestellt.

Wenn A. Gosset in seinem früher zitierten Werke, pag. 42 sagt: „le mur circulaire est remplacé par des colonnes portant le plafond et les balkons", so ist dieser Ersatz nicht mehr die Frontmauer eines Hofes, denn dem Hof ist durch den festen Plafond widersprochen und die Säulen, welche diesen festen Plafond tragen, sind nicht mehr die Wand eines Raumes, in dem die Zuschauer sich befinden, denn diese befinden sich außerhalb des durch die Säulen und des von ihnen getragenen Plafond gebildeten Raumes.

Dieser Widerspruch war dem alten italienischen Typus noch fremd. Derjenige, der diesem eigen war, daß sich der Hof an die Wandöffnung eines anderen Hauses, des Bühnenhauses, anlegte und niemals mit der Wand dieses Hauses ein harmonisches Ganze bildete, ist auch dem französischen Zuschauerraume zu eigen.

Am klarsten trat bei den italienischen Theatern derselbe im Gran Teatro Farnese vor Augen, wo die beiden Elemente noch ohne Zusammenschluß lagen, aber auch der spätere Zusammenschluß brachte keine Lösung.

Der Versuch des Ferrarese führte wohl eine Verbindung herbei, allein bei demselben sehen wir, wie in dem späteren französischen Zuschauerraume die Zuschauer eben außerhalb des durch die Kolonnade gebildeten Hofes untergebracht sind.

Diese für das gute Sehen so fatale Kolonnade des französischen Systems glaubt Gosset durch die Verwendung des Eisens unschädlich zu machen, allein er hat ihre Schädlichkeit nur vermindert, aber nicht aufgehoben.

Wir sehen also wieder, daß die Wand oder die durch eine Kolonnade gebildete Wand, sei diese nun durch zwerghafte, in mehreren Etagen übereinander gestellte, oder kolossale, durch alle Etagen reichende Stützen gebildet, ganz entfernt werden muß, das heißt, ein anderer Raum gebildet werden muß, und dieser kann nur ein solcher sein, wo die Wand desselben sich hinter den Zuschauern befindet, nicht vor denselben oder zwischen denselben und der Szene.

Ehe wir die Versuche betrachten, welche in dieser Richtung gemacht wurden, sei noch der Konsequenzen gedacht, welche das französische System des Theatersaales zur Folge hatte.

Der gesellige Verkehr der Zuschauer, welcher bei dem italienischen Logenhause von Milizia geschildert wurde, war durch die offenen Logengänge in dem französischen jedenfalls behindert und eingeschränkt.

Ob nun in den frühesten Theatern das Foyer dem Publikum dazu diente, um sich in demselben wieder zu erwärmen, wenn es in dem gar nicht oder schlecht beheizten und beleuchteten Theatersaale ausgefroren war, bleibe dahingestellt, sicherlich war es eine Notwendigkeit für eine Gesellschaft, welche die Unterhaltung des Salons so sehr schätzt.

Dies änderte sich auch nicht, als die Theatersäle geheizt und zu den offenen Logen die Camerini dazugekommen waren. Die Selbstgefälligkeit, welche bei den Franzosen zu einer vornehmen Eigenschaft gesteigert und die Quelle vieler Vorzüge ist, machte das Foyer zu einer unerläßlichen Acquisition eines Theaters. Nicht minder eignet sich auch ein großes, bequemes Treppenhaus zu längerem Verweilen vor dem Abgange vom Theater, das nötig ist, um sich ein Relief zu geben und das Gefühl der Bedeutung des lieben Ich zu steigern.

So wurden allgemach diese Appendices des Theatersaales hypertrophiert und durch ihre Steigerung das Wesen des Theaters gefälscht und seine klare Bauform verballhornt.

Das nationale Theater Englands, dessen vollendeter Typus das Globe-Theater war, hatte einen Zuschauerraum, der, mit dem des Swan-Theaters und wahrscheinlich mit denen der anderen public theaters, abgesehen von einzelnen Details, gliech, wirklich ein runder Hof war, auf dessen Flur und in den ihn umgebenden Laubengängen die Zuschauer sich befanden.

In seiner Form einfach, knapp und logisch gegliedert, erscheint er den gleichzeitigen Zuschauerräumen bei Italienern und Franzosen überlegen, so recht nur die Erfüllung des Zweckes darstellend.

Nur gegen das antike Theater, dem es mehr als die anderen verwandt ist, bleibt es in Bezug der Vollendung der Reihung der Zuschauer mit Rücksicht auf gleichmäßig gutes Sehen und Hören zurück.

Der wesentliche Unterschied hievon ist darin gelegen, daß die Ränge nicht wie im antiken Theater hintereinander, sondern im nationalen englischen Theater übereinander angeordnet sind.

Diese Übereinanderordnung, welche ökonomischen Erwägungen entsprungen ist, nicht jenem obersten Grundsatze der gleichmäßigen Reihung, ist aber in dem englischen Theater dennoch nicht so weit getrieben worden wie in den Logentheatern der Italiener und Franzosen, die zu fünf bis sechs Rängen aufsteigen.

Wenn man bedenkt, daß die großen Theater Italiens und Frankreichs drei- bis höchstens viertausend Zuschauer in fünf bis sechs Rängen fassen konnten, das Swan- wie das Globe-Theater aber auch dreitausend Zuschauer in den drei Rängen unterbrachten, so springt das Unzweckmäßige der Logentheater auch in ökonomischer Beziehung in die Augen.

Bei einem Theater ist die Erzielung der größten Ökonomie, in Bezug seiner Grundfläche, gar nicht der Endzweck, noch eine diesen fördernde Maßnahme, daher sind die Bestrebungen, auf der kleinsten Fläche die größte Anzahl der Zuschauer durch Übereinanderschachtelung unterzubringen, vollständig falsche. Trotzdem das altenglische Theater unleugbare Vorzüge besaß, wurde dennoch nach der gewaltsamen Unterbrechung der Spiele und der Vernichtung der Theatergebäude, bei deren Wiedereinführung, ohne Besinnung auf den früheren Stand, mit dem Bau von Dukes-Theater, Drury Lane- und Haymarket-Theater ein fremder Typus in italienischen Formen eingeführt und den Italienern sogar zumeist die Szene überlassen.

Bei diesen und den folgenden Theatersälen kommen geschlossene Logen mit zwerghaften Rangstützen, offenen Logen und endlich Ränge mit amphitheatralischer Sitzanordnung auf. Ein Fortschritt in Bezug der Raumbildung des Saales ist hiebei nicht gemacht worden, ja selbst die Aufnahme des französischen Systems der Plafondbildung, wie bei dem im Jahre 1858 nach dem Brande neu erbauten Covent-Garden-Theater zu London, vermehrt nur die Ungereimtheiten seiner formalen Gestaltung.

Im Zeitalter der beiden großen Louis, des XIV. und XV., das auch jenes der Maitressenwirtschaft, der Schwärmer und Schwindler war, in welchem ein Cagliostro in ganz Europa eine sensationelle Rolle spielen konnte, befand sich Deutschland auch längere Zeit nach dem westfälischen Frieden in einem jämmerlichen Zustande der Rückständigkeit kultureller Einrichtungen.

Während in Österreich, zufolge seines italienischen Machtbereiches, in den Theatern die Italiener maßgebend wurden, gelangten in den deutschen Ländern infolge der politischen Verbindung mehrerer seiner Fürsten mit Frankreich die Franzosen zu mächtigem Einflusse.

Die gut erhaltenen Säle des Residenztheaters zu München und der Oper des Markgrafen Friedrich zu Bayreuth sind Zeugen jener Verirrungen, zu welchen das Theater in Deutschland gelangte.

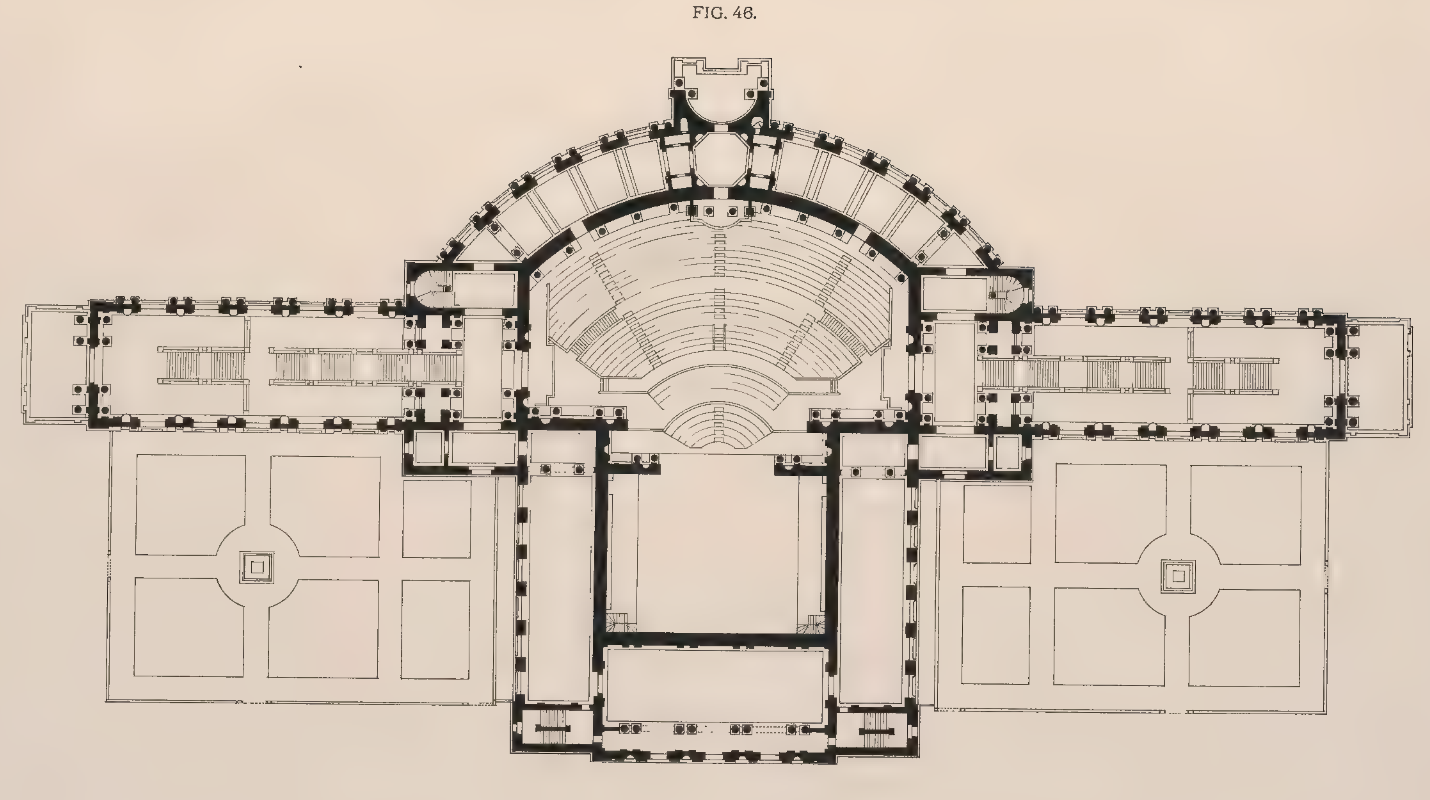
Es läßt sich nicht leugnen, daß diese beiden Säle reizvolle, künstlerische Gebilde trotz aller Absurdität vorstellen, aber sie sind schön wie die Sünde und gefährlich wie das Irrlicht. In dem von Bibiena zu Wien erbauten Kärntnertor-Theater, dessen Zuschauerraum von rechteckiger Grundform war, hatte noch unter Maria Theresia eine Spielbank eine Stätte gefunden und die von Knobelsdorf zu Berlin unter Friedrich II. erbaute königliche Oper war vornehmlich für Hoffestlichkeiten eingerichtet. Der Zuschauerraum der letzteren, trotz seiner mehrfachen Veränderungen im Laufe der Zeit, gibt uns heute noch ein Bild französisch-italienischer Mischform. Auch das von Boumann d. Ä. in Berlin erbaute Theater für die französische Komödie, sowie das von Joh. G. Langhans später erbaute königliche Schauspielhaus zeigen den französischen Typus, letzteres den des Théâtre français in verwässerter Form.

Nach den Stürmen der französischen Revolution und den Befreiungskriegen wird die Pause in der Entwicklung des Theaterbaues erst durch den Neubau des königlichen Schauspielhauses von Schinkel in Berlin 1817 unterbrochen, allein der Zuschauerraum desselben bietet nichts, was als bemerkenswerter Fortschritt gelten oder zur Nachfolge einladen könnte, wenn es nicht einzig und allein das Verlassen der ausgelebten, alten Form wäre.

Erst im Stadttheater zu Mainz 1832 begegnen wir einer neuen Form oder vielmehr einer Umbildung der altrömischen Cavea.

Die zwei Ränge offener Logen übereinander zurückgesetzt, in der Grundlinie nach der Lyra- oder Glockenform gebogen, liegen in dem Theatersaale.

FIG. 46.



AUS DEM NACHLASSE G. SEMPER'S, IM BESITZE DER AKADEMIE DER BILDENDEN KÜNSTE IN WIEN.

AUS DER K. K. HOF- UND STAATSDRUCKEREI.

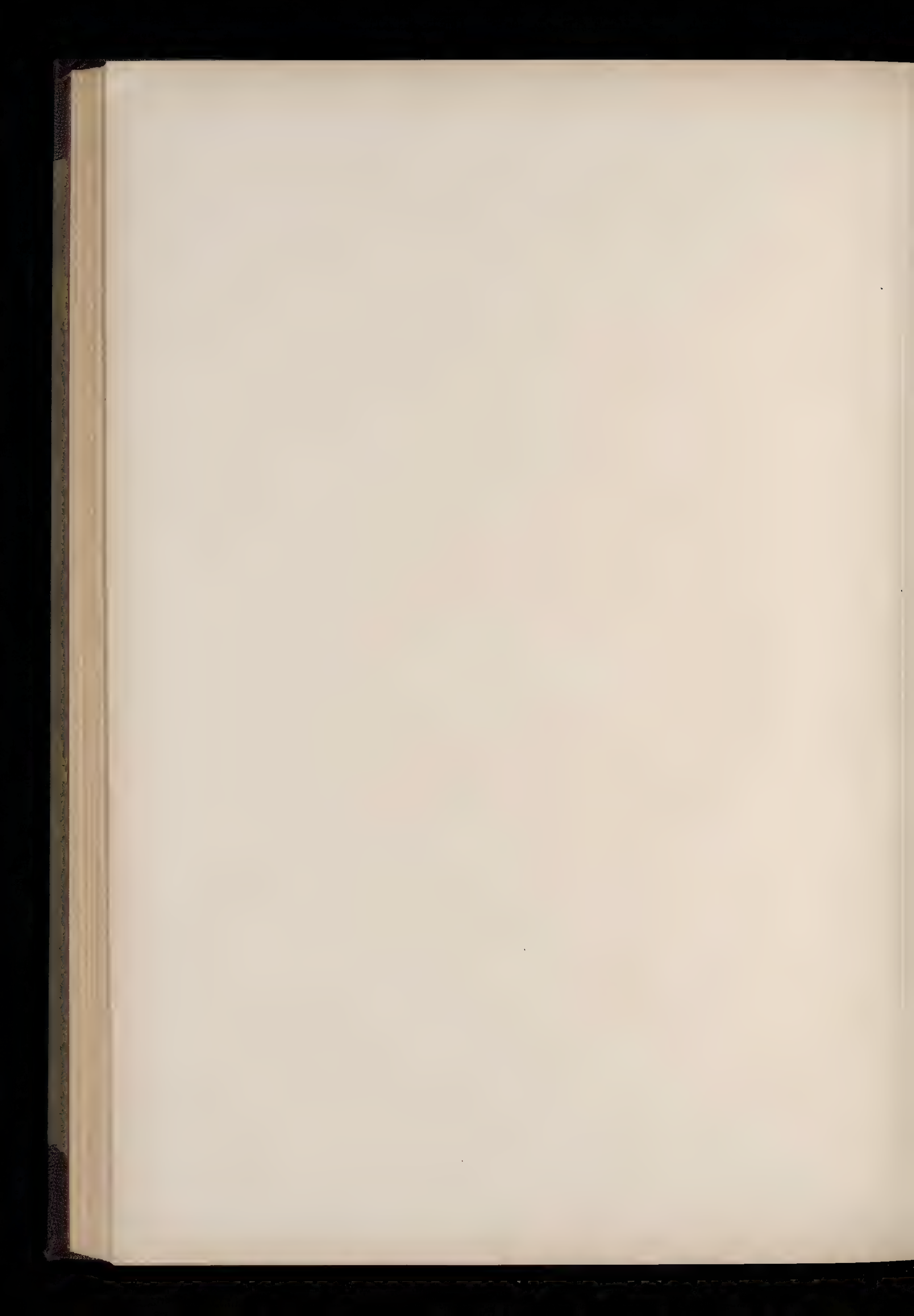
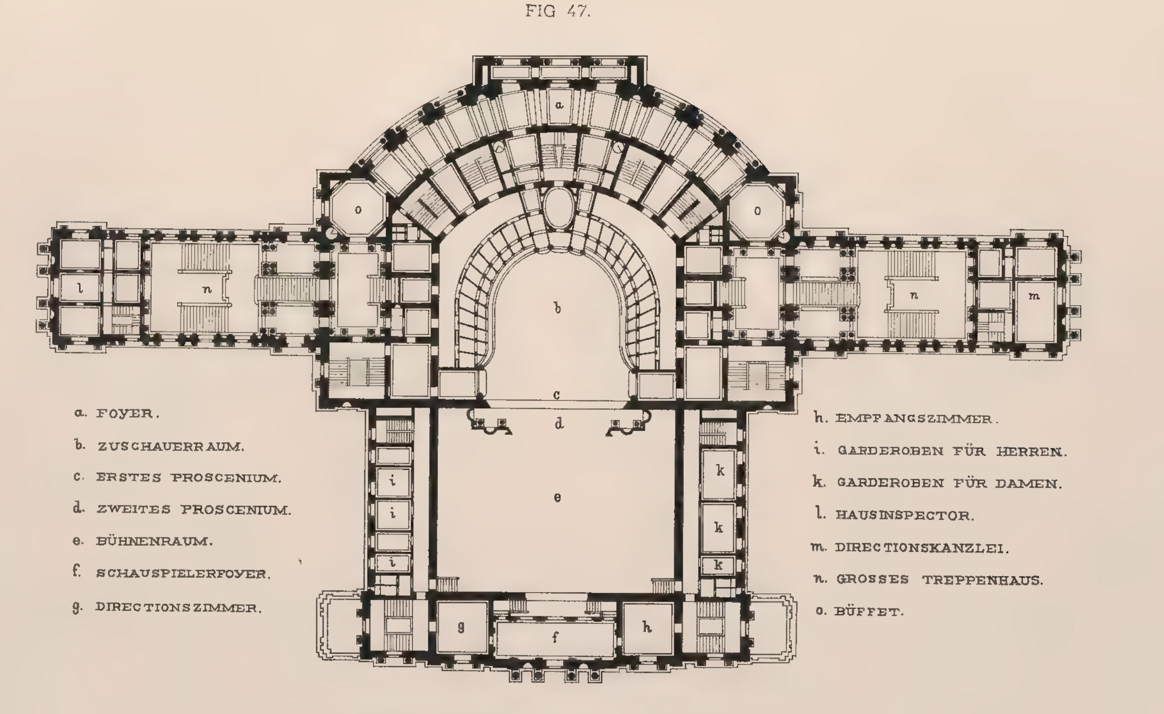


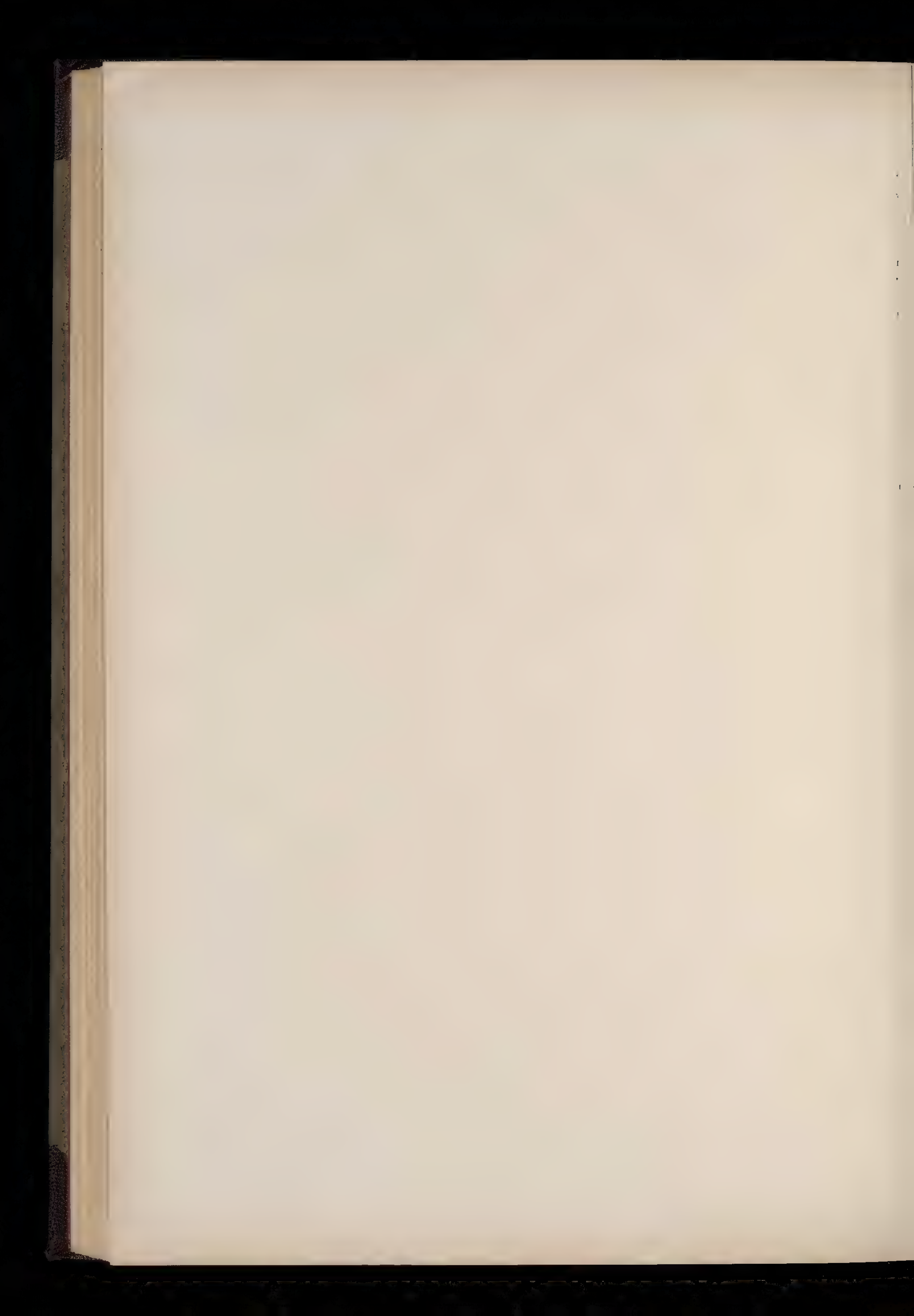
FIG 47.



a. FOYER.
b. ZUSCHAUERRAUM.
c. ERSTES PROSCENIUM.
d. ZWEITES PROSCENIUM.
e. BÜHNENRAUM.
f. SCHAUSPIELERFOYER.
g. DIRECTIONSZIMMER.
h. EMPFANGSZIMMER.
i. GARDEROBEN FÜR HERREN.
k. GARDEROBEN FÜR DAMEN.
l. HAUSINSPECTOR.
m. DIRECTIONSKANZLEI.
n. GROSSES TREPPENHAUS.
o. BÜFFET.

ORIGINAL IM BESITZE DER AKADEMIE DER BILDENDEN KÜNSTE IN WIEN.

AUS DER K. K. HOF- UND STAATSDRUCKEREI.



Hinter dem zweiten Logenrange auf der kreisrunden Saalwand erhebt sich eine schlanke Kolonnade enggestellter Säulen mit dreiteiligem Kranzgesimse, auf welches sich die flache Kuppel der Saaldecke auflegt.

Hinter diese Säulenstellung sind in zwei Etagen die amphitheatralisch angeordneten Sitzbänke des „Paradieses“ verlegt.

Wenn wir einen Blick auf die Cavea eines kleinen römischen Theaters werfen und uns die Sitzstufenreihen durch radiale Linien in Buchten geteilt und den zweiten Rang über das Präcinctio des ersten mehr erhöht denken und in die rückwärtige Kolonnade noch eine Sitzstufenreihe als Rang einschieben, so haben wir nahezu denselben Zuschauerraum wie im Stadttheater zu Mainz vor uns. Dieser ist daher, dem Wesen nach, jenem altrömischen Typus sehr ähnlich, nur unvollkommener, nur durch eingewurzelte Vorurteile verkrüppelt, geistig stark belastet.

In dem altrömischen Theater war die die Cavea umschließende Kolonnade der Aufenthalt der Unfreien, wie kommen die Bürger des XIX. Jahrhunderts nach der großen Revolution zu solch' schmählicher Gleichstellung?

Wenn von einem französischen Autor behauptet wird, daß Moller für den Aufbau seines Theaters den Gedanken von dem Projekte des San Giorgi entlehnt haben mag, bezüglich des Zuschauerraumes ist dies gewiß nicht der Fall und muß auch aus diesem inneren Grunde bezweifelt werden.

Schon nach einem Lustrum trat Semper, der ungleich reifer durch klassische Studien vorgebildet war, mit einem Projekte für das Dresdner Hoftheater auf, das den Halbkreis des Zuschauerraumes nur um die seitlichen Staatslogen verlängerte und für die Bildung des Prosceniums etwas Ähnliches wie Ferrarese vorschlug, nur dieses streng nach römischem Vorbilde mit drei übereinandergestellten Säulenreihen dekorieren wollte.

Wie bei Ferrarese war ein Teil der Bühne im Zuschauerraume gelegen. Dies und die weitere Umgestaltung der Dekorationsbühne war wohl zu viel auf einmal, um vom Publikum und Schauspielern ertragen zu werden, trotz der im Schwunge befindlichen Verherrlichung des klassischen Altertums.

In seinem, 1843 erbauten Hoftheater zu Dresden ist daher der Zuschauerraum auch mehr der überlieferten Grundform der Italiener angepaßt. Die Logenränge sind übereinander angeordnet, die Logenwände zurückgeschnitten, die Plafonds durch muschelförmige Nischen gebildet und die Hof-Festloge gegenüber der Szene angeordnet. Der letzte Rang ist als Amphitheater, das vom Saale aus nicht gesehen werden soll, ausgebildet.

Hier sind also die alten Mängel des italienischen und französischen Theatersaales noch alle vereint und trotz der eigenartigen Architekturmotive in den Rängen ein Fortschritt in der Raumbildung des Theatersaales nicht erreicht.

Um so interessanter ist es, Semper selbst gegen diesen Zuschauerraum anführen zu können. In der Monographie über das Dresdner Hoftheater 1849, pag. 7, sagt er:

„Über die dem Theatersaale zu gebende beste Grundform sind ganze Folianten geschrieben worden, ohne daß die absolute Wahrheit dabei zutage gefördert wäre. Nur das eine steht fest, daß die Halbkreisform die meisten Vorteile gewähren würde, wenn sie sich mit den modernen Ansprüchen an die Bühnenkunst vereinigen läßt; diese Form scheint gewissermaßen von der Natur selbst und dem Instinkte der Menschen zu ähnlichen Zwecken vorgeschrieben zu sein. Wo viele Menschen beisammen sind und etwas die allgemeine Schaulust in Anspruch nimmt, dort gruppiert sich die Menge im Kreise um den Mittelpunkt des gemeinschaftlichen Interesses; ein jeder will ihm des besseren Hörens und Sehens wegen so nahe wie möglich treten und dieses Bestreben jedes Einzelnen erhält gewissermaßen durch die Notwendigkeit, auch anderen Platz zu gewähren, eine mechanische Gegenwirkung.

Aus dem Wechseleinflusse dieser beiden, in der Masse lebendigen Bestrebungen ergibt sich allmählich ein ziemlich regelmäßiger Ring von Zuschauern. Wo der Gegenstand der Aufmerksamkeit sich an eine Wand anlehnt, dort wird ein Halbkreis von Schaulustigen entstehen. Dieser letztere Fall trat bei der antiken Bühneneinrichtung in Anwendung, bei der das Proscenium die Wand bildete, vor welcher die szenische Handlung sich entwickelte. Die Halbkreisform der antiken Theater, verbunden mit der stufenweisen Überhöhung der hinteren Plätze vor den vorderen, gestattete allen den unverdeckten Blick auf die Bühne und selbst unter den unvorteilhaftesten Umständen, nämlich am äußersten Rande der Cavea, war man wenigstens so nahe gerückt wie möglich und teilte mit den auf gleicher Stufenreihe Sitzenden ganz gleiche Entfernungen.

Diese vorteilhafteste Grundform des Saales ist nun freilich bei unserer guckkastenartigen Einrichtung der Bühne nicht wohl ganz rein durchzuführen, jedoch läßt sich behaupten, daß derjenige Saal am wenigsten ungeschickt geformt ist, der von ihr am wenigsten abweicht."

Trotzdem führt er pag. 8 zur Rechtfertigung der Ausführung des konventionellen Logenhauses an: „Den ritterlichen Tribünen bei Festspielen und Turnieren entnommen (?), vielleicht auch künstlerisch gerechtfertigt, ist diese Einrichtung für uns kaum zu umgehen und zwingt uns von der sogenannten amphitheatralen Form ganz abzusehen oder wenigstens die Abstufungen und Erweiterungen der oberen Ränge nur gewissermaßen verstohlen, und so, daß man von der Mehrzahl der dort Sitzenden nichts sieht, anzuwenden."

Mit „vielleicht" ist künstlerisch nichts gerechtfertigt und mit „wenigstens die Erweiterungen der oberen Ränge nur gewissermaßen verstohlen, so, daß man von den dort Sitzenden nichts sieht" ist demselben eine noch weniger gerechtfertigte Gewalt angetan, nicht allein vom politischen Standpunkte, sondern auch vom künstlerischen, denn diese Zuschauer, alle Zuschauer bilden den notwendigen, nicht bloß sehenden, sondern sichtbaren Inhalt dieses Raumes.

In dieser Hinsicht steht der Zuschauerraum des Mainzer Stadttheaters über dem des Dresdner Hoftheaters, trotz der früher erwähnten Mängel.

Dieser Unterschied in der Behandlung der Zuschauer kann aber auch nicht durch den Hoftitel des Theaters gerechtfertigt erscheinen, da schon vordem erbaute Hoftheater dieser besonderen Auffassung widersprechen.

Die Periode der politischen Reaktion nach 1848 war in Deutschland und Österreich großen Unternehmungen auf dem Gebiete des Theaters nicht günstig und es ist daher bis zu der Stadterweiterung von Wien Ende der Fünfziger-Jahre nichts Bedeutendes zu verzeichnen. Das gleichzeitig mit der Nouvel Opéra in Paris entstandene Hof-Operntheater zu Wien zeigt uns wieder den italienischen Typus des Zuschauerraumes.

Trotz der vorhergegangenen Aussprache Semper's und trotzdem in dem Programme für dieses Haus die Grundform des Saales nicht vorgeschrieben ward, legten die Architekten Van der Nüll und Siccardsburg die Hufeisenform demselben zu Grunde und zeichneten diese im Plafond in voller Reinheit ein.

Dieser Saal, welcher das italienische Logensystem mit den Camerini beibehält, unterscheidet sich insoferne von dem Althergebrachten, als den Brüstungen ein bedeutenderer Ausdruck gegeben wird, welche gleichsam als kräftige Bänder das Saalrund in mehrfacher Anzahl umgürten. In kaum einem anderen Saale ist dies mit solcher Konsequenz durchgeführt und selbst auf die Bildung des Prosceniums übertragen worden. Auf die Stabbündel desselben sind diese Bänder überführt und durch diese Bindung ist auch der Widerspruch der Kolossalformen des Prosceniums mit den Zwergformen der Logen, wenngleich nicht ganz behoben, doch sehr gemildert.

Allein dies hat zur Folge, daß die Logenstützen zwischen den vollen Brüstungen zu diesen in ein augenfälliges Mißverhältnis geraten, dem begegnet werden konnte, wenn diese Brüstungen in durchbrochener Arbeit vor allfalls glattem und stoffbekleidetem Parapet ausgeführt worden wären.

Trotz alledem macht dieser Zuschauerraum einen ungewöhnlich vornehmen Eindruck, zufolge seiner geschmackvollen ornamentalen Dekoration und Farbenstimmung.

Diesem Saalsysteme hinkten in Österreich und Deutschland, jüngst sogar in Sizilien, noch viele Theaterbauer nach, ohne in Bezug auf Noblesse seiner Erscheinung ihn zu erreichen.

Schon früh wurde dem reinen Typus eines Logenhauses Gewalt angetan, indem man in den oberen Etagen Pferche einschaltete, die die hübschesten Namen, wie Olymp, Paradies oder Amphitheater erhielten.

Entschiedener in dieser Beziehung ging der Erbauer des Drury Lane-Theaters 1674 vor, welcher Galerien mit tiefen amphitheatralischen Sitzanlagen einrichtete.

Das altenglische Theater hatte, wie aus den Figuren 16, 17, 18 und Tafel IX, X, XI hervorgeht, in seinen Rängen vollkommenere amphitheatralische Sitzanlagen, die in dem neuen durch das Eindringen der italienischen Logen eingeschränkt, dafür aber nach der Tiefe entwickelt wurden. Aber beinahe zweihundert Jahre hat es gebraucht, bis diese sporadisch auftretende Einrichtung mehr und mehr zur Geltung kam und zu einem festen Typus sich entwickelte.

Derselbe ist in Fig. 44 schematisch dargestellt. Er besteht darin, daß zunächst dem Proscenium eine oder mehrere Logen in jedem Range angelegt sind, an welche sich die amphitheatralischen Sitzreihen rings um den Raum anschließen.

Dieses System kommt in mannigfachen Abarten vor, welche sich teilweise aus dem Bestreben ergaben, die Seitenplätze möglichst einzuschränken, so daß nur die Brüstungslinie der Ränge sich noch der Kreislinie nähert. Die Form des Ranges selbst ist dann sichelförmig oder ein Ringabschnitt mit parallelen Seiten. Es ist leicht einzusehen, daß unter diesen Umständen die Festhaltung der Brüstungskurve ganz überflüssig ist und daß der allfällige Beweggrund, im Plafond noch einen Kreis einzuschreiben, die Willkür der ganzen Raumbildung nicht rechtfertigen kann.

Die Übereinanderschachtelung dieser amphitheatralischen Ränge ist in seiner Form willkürlich, in seiner Größenausdehnung geschäftlichen Rücksichten entsprungen. Sie ist bisher nicht konsequent in letzterer Richtung verfahren, denn der runde Ausschnitt über dem Parterre könnte füglich unterbleiben und alle Zuschauer gegenüber der Bühne auf schiefen Ebenen aufgelagert oder in einer Hürde untergebracht werden. Man würde eine noch größere Anzahl Zuschauer in solcher Hürde unterbringen und das kapitalistische Prinzip zum vollendetsten Ausdrucke im Zuschauerraume bringen können.

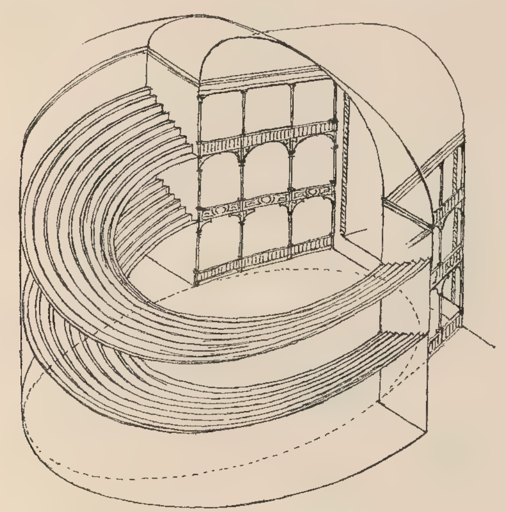


Fig. 44. Hürdensystem des Zuschauerraumes.

Allerdings dürfte es nicht angehen, eine solche Hürde einen Zuschauerraum zu nennen, man müßte dann wohl von zwei, drei, vier oder mehreren Zuschauerräumen übereinander oder von Zuschauerfachen sprechen, durch deren offene, der Bühne gegenüber liegende Seite die Zuschauer das Bühnenbild aus verschiedenen Höhenlagen sehen können.

Wie ansteckend ein solches Beispiel des Ersatzes der Logen durch „Ränge" wirken kann, sehen wir an dem Entwurfe zu einer fürstlichen Residenz von Schinkel*, in welchem das zugehörige Theater mit halbkreisförmigem Zuschauerraume die sichelförmigen Ränge mit freigeschwungenen Brüstungslinien statt der Logen enthält.

Auf diesen Entwurf können alle jene Zuschauerräume bezogen werden, welche nochmals das Rängeunwesen aufnahmen. Es wird sich wohl gegen die Erbauer dieser Theater der Beweis nicht herstellen lassen, daß sie diese Idee Schinkel zu verdanken haben, ebenso wie gegen Schinkel, „daß sein Entwurf eine Frucht aus der Kenntnis des Theaters der königlichen Residenz zu Charlottenburg, welches nach einem Entwurfe von C. G. Langhans von Boumann d. J. erbaut wurde, ist", allein, daß dies letzte Beispiel als der Vorläufer aller betrachtet werden kann, ist unzweifelhaft. In den letzten Dezennien wurden die Zuschauerräume mehrerer großer Theater, so zum Beispiel Her Majestys-Theater (Haymarket) zu London, nach diesem Systeme eingerichtet.

---

* Schinkel-Museum, Charlottenburg, Berlin, Mappe XI, Nr. 31 bis 50.

Es ist also der Übergang von dem Logenhause zu dem der amphitheatralischen Ränge oder Hürden durch viele Theater in Nordamerika, in England, in Österreich und in Deutschland, ja selbst in Italien gemacht worden. Aus den großen Unvollkommenheiten und der Unmöglichkeit der Ausgestaltung zu einem harmonischen Raumgebilde ist aber zu entnehmen, daß dieses System bestenfalls eine Übergangsstufe in der Entwicklung markiert.

Während der Dauer auch dieser mehr als hundert Jahre dauernden Entwicklung, wenn wir deren Beginn auf Boumann d. J. 1788 erbautes Charlottenburger Schloßtheater setzen dürfen, sind aber schon in den Sechziger-Jahren Bestrebungen wahrnehmbar, welche den weiteren Schritt zu dem in einem einheitlichen Raume hergestellten Amphitheater machen. Wenn wir also von den beiden in diesem Betrachte anachronistischen Bauwerken, des Hof-Burgtheaters zu Wien und des Neuen Hoftheaters zu Dresden, welche mitten in diesem Umwandlungsstadium erbaut wurden, absehen, so haben wir unsere Aufmerksamkeit den im ersten Abschnitte erwähnten Entwürfen für eine Volksoper zu Paris von Gabriel Davioud und Jules Bourdais und das Festspielhaus am Gasteig zu München von Gottfried Semper und endlich dem Bühnenfestspielhause zu Bayreuth von Otto Brückwald und Richard Wagner zuzuwenden.

Der Saal der Volksoper von Davioud & Bourdais ist förmlich eine Illustration für den Ausspruch, welchen A. Gosset in seinem Werke macht: „En France, les idées, nature les plus justes, aut besoin d'être revêtues d'une forme agréable pour être acceptées du public.“ (Siehe Fig. 40 und 41.)

Die Form ist wirklich und unnötigerweise eine häßliche, so korrekt sie auch vom theoretischen Standpunkte aus ersonnen sein mag. Die Ausbildung des Parterres als eine Mulde, welche als eine Übertreibung der Grube des altenglischen Theaters bezeichnet werden kann, ist selbst vom akustischen Standpunkte unnötig, da, wenn die Zuschauer auch nur auf einer sanft ansteigenden schiefen Ebene angeordnet wären, wie in unseren gegenwärtigen Parketts, keinerlei die gute Akustik störende Zwischenfälle eintreten würden. Das mit Zuschauern erfüllte Parkett macht sich nicht als Schallreflektor fühlbar und auch die Wegdifferenzen der reflektierten Schallwellen mit den zu den Parterrebesuchern gelangenden direkten Strahlen betrüge nicht mehr als 17 *m*.

Allein, auch wenn man auf dem Standpunkte A. Sturmhöfels steht, daß die Stirnen oder vielmehr Glatzen der Zuschauer einen schlimmen reflektorischen Charakter besitzen, so wäre derselbe ja auch bei der Muldenform des Parketts nicht ausgeschlossen, und es bliebe eben in beiden Fällen nichts anderes übrig, als den akustischen Störenfrieden, den Glatzköpfen, den Besuch des Theaters zu verbieten.

Vom ästhetischen Standpunkte betrachtet, ist der ganze Raum formlos, die Mulde, die bis zur Kolonnade unter der Decke ansteigt und mit Menschen erfüllt ist, läßt nichts wahrnehmen, was den Raum als einen gebauten Raum, einen Saal charakterisiert, die niedrige Logenstufe, welche die Mitte dieser Mulde wie ein schmaler Spalt durchschneidet, müßte in ihren Stützen so mächtig geteilt werden, damit das sichtbar Tragende zu dem Getragenen in Harmonie träte, daß hiedurch diese Logenkammern viel von ihrem praktischen Werte verlören. Und nun gar die obere Kolonnade, hinter welcher die Zuschauer in einer Schwitzkammer, wie Gosset sagt, untergebracht sind. Meiner Meinung nach ist diese Nachbildung der Kolonnade der römischen Theater auch noch deshalb ein Fehler, weil diese Säulen den Insassen dieses dritten Ranges auch das ungehinderte Sehen benehmen.

Diese armen Verurteilten! In einer Volksoper, die nach Mr. Jules Bourdais von Arbeitern erfüllt sein soll, welche mit ihren schwieligen Händen den Künstlern der Großen Oper, die hier spielen würden, Beifall klatschen und mit ihrer Seele dem Schauspiele begeistert folgen, wer können diese Verurteilten wohl sein, wenn die besten Plätze auch von Arbeitern eingenommen werden? Da klingt eine der beliebtesten Phrasen des zweiten Empire nach.

Allein, mehr noch als alle diese Mängel erscheint die Bildung des parabolischen Schallspiegels um die Szenenöffnung vom künstlerischen Standpunkte aus unzulässig. Wenn der Raum nur nach den Theoremen dieser Akustik des Bourdais geformt ist, dann stellt er einen akustischen Apparat, eine akustische Hohlform dar, die aber nimmermehr ein Theatersaal ist.

Man denke sich nur: um die 15 *m* weite und zirka $13^1/_2$ *m* hohe Szenenöffnung soll eine harte, glatte, parabolisch gewölbte Fläche von $18^1/_2$ *m* Breite angelegt werden, welche vor allem dazu bestimmt ist, die auf der Szene und im Orchester erregten Schallwellen so zu reflektieren, daß diese fast gleichzeitig mit den direkten Strahlen zu den Ohren der Hörer gelangen.

Aus einem harten und glatten Stoffe sollen diese Flächen hergestellt sein, um den beabsichtigten Effekt zu erreichen. Welche Flächendekoration kann dieser enorme parabolische Schallspiegel von zirka 1500 m^2 erhalten, der das Bühnenbild umrahmt, um dieses nicht zu erwürgen?

Welchen Eindruck macht endlich jener Plafond, der sich vor den Zuschauern herabzusenken scheint?

So sehr dieser Zuschauerraum in seiner Grundform sich dem antiken Vorbilde dem Wesen nach auch nähern möchte, so weit entfernt er sich von dessen Vorzügen in Hinsicht der Bauform und der Akustik.

Zur Erkenntnis dieses letzteren Umstandes ist man denn auch bei dem Konzertsaale des Trocadero gelangt

Eine platte Nachbildung der Bauform der antiken Cavea und deren Überdeckung durch ein Velum, wobei zum Aufbau der ersteren alle modernen Konstruktionsmaterialien hätten verwendet werden können, würden den ins Auge gefaßten Zweck gewiß besser erreicht haben.

Die so der lückenhaften Kenntnis der Akustik entsprungene Form des Raumes führte aber auch zur Vernichtung der modernen Szene, konnte also niemals ein Theater im eigentlichen Sinne werden.

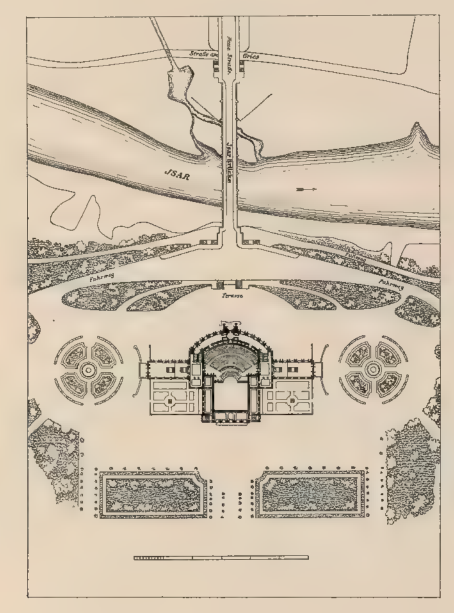


Fig. 45. Situation des Festspielhauses am Gasteig zu München

(Aus dem Nachlasse Sempers im Besitze der Akademie der bildenden Künste in Wien.)

Der Entwurf des Bühnenfestspielhauses am Gasteig zu München, Fig. 45, Tafel XVII, Fig. 46, welcher als der Vorläufer des Bühnenfestspielhauses zu Bayreuth erscheint, enthält auch einen Zuschauerraum, welcher von den traditionellen Formen vollständig abweicht.

Ich will mich in eine Untersuchung, wem das Hauptverdienst für die Gestaltung des Saalraumes dieses Theaterprojektes zukommt, gar nicht einlassen, so viel aber steht fest, daß Semper schon in den Vierziger-Jahren sich für die Raumform des antiken Theaters aussprach. Sicher ist aber auch, daß Richard Wagner der Bühne die größere Bedeutung bei einem Theater beimaß und daß er in diesem Punkte gewiß maßgebend für Semper war. Diese beiden Gestaltungsformen, halbkreisförmiger Zuschauerraum und tiefe Bühne, stehen aber in einem unvereinbaren Gegensatze, und wenn die tiefe Bühne für Richard Wagner das unerläßliche Postulat dieses Theaters war, dann konnte Semper das halbkreisförmige Amphitheater für den Saalraum nicht mehr beibehalten und dies führte zu dem Kompromißraume eines breiten Saales, dessen Rückwand die Segmentform der Sitzreihen annahm.

Diesen Saal beschreibt C. Lipsius* wie folgt:

„Der Grundplan weicht insofern von der herkömmlichen Form ab, als das Auditorium ein der Bühne gegenüber im Segment abgerundetes Oblongum bildet, in welchem sich die Sitze in Segmentform, wie im antiken Theater angeordnet, erheben. Der Raum wird auf drei Seiten von einer Säulenhalle begrenzt."

Eine etwas abweichende Beschreibung gibt R. Wagner hievon.**

„Der berühmte Architekt, welchem zuerst die Aufgabe zugeteilt war, das Theater im Sinne einer monumentalen Ausführung zu entwerfen, wußte sich hier durch die Anwendung aller Hilfsmittel der architektonischen Ornamentik im edelsten Renaissancestil so vorzüglich zu helfen, daß uns die Flächen verschwanden und sich in eine fesselnde Augenweide verwandelten. Da wir für das provisorische Festtheater in Bayreuth jedem Gedanken an ähnlichen Schmuck, wie er durch kostbares Material Bedeutung erhält, entsagen mußten etc.", so wurde die bekannte Säulenstellung des Prosceniums vervielfacht vor die Seitenwände gestellt.

So viel ist aber aus diesen verschiedenen Schilderungen von einer und derselben Sache bei C. Lipsius und Richard Wagner über den Zuschauerraum zu entnehmen, daß man statt: „Der Raum wird auf drei Seiten von einer Säulenhalle begrenzt" auch sagen kann: „Durch die Anwendung aller Hilfsmittel der architektonischen ‚Ornamentik' verschwinden die Flächen und verwandeln sich in eine fesselnde Augenweide." — Das ist für den Architekten gewiß sehr lehrreich.

Um die allfalls aus den verschiedenen Beschreibungen hervorgegangenen Unklarheiten zu beheben, teile ich den hiefür in Betracht kommenden Plan Tafel XVII Fig. 46 mit.

Aus demselben ist zu ersehen, daß der Zuschauerraum an drei Seiten von einer Säulenhalle nicht begrenzt war, und daß auch durch die Anwendung aller Hilfsmittel der architektonischen Ornamentik im edelsten Renaissancestile unmöglich die Flächen verschwunden sein können, um sich in eine fesselnde Augenweide zu verwandeln.

In diesen Saal gelangt man beiderseits über einen von 27 Stufen durch einen Zwischenpodest unterbrochenen Treppenlauf, welcher auf einem Hauptpodeste endet, welcher mit dem Saalfußboden in einer Ebene liegt.

Inmitten eines Hauptpodestes führt ein durch drei Zwischenpodeste unterbrochener Treppenlauf von 51 Stufen in einen schmalen querliegenden Vorraum. Von diesem gelangt man durch eine mächtige Triumphalpforte auf eine an den Schmalseiten des Saales innen vorgelegte Terrasse, welche mit dem oberen Umgange der Sitzstufenanlage längs der Segmentrückwand in Verbindung steht.

Durch einen weiteren Umgang in der Sitzstufenanlage, der um einige Stufen über dem Saalfußboden liegt, getrennt, befinden sich die Sitzreihen für den Hofstaat, welche durch einen Gang vor der Orchesterbrüstung von diesem getrennt konzentrisch mit den übrigen Sitzreihen angeordnet sind.

Der Saal hat ein Breitenverhältnis vor der Bühne. Er mißt von Schmalwand zu Schmalwand 51·40 *m* und seine größte Tiefe gegenüber der Bühne ist 29·80 *m*. Die Rückwand ist im Kreissegment von dem Mittelpunkte der Prosceniumsschwelle gebildet, durch frei vorgestellte Säulen unterteilt und in der Mitte durch die königliche Loge, welche sich in den Saal vorbaut, unterbrochen.

Die Schmalwände sind zirka 19·30 *m* lang und sind die außer dem Mittel liegenden Eingangspforten nach Art der Triumphbögen mit Pilastern dekoriert, zwischen welchen Nischen angeordnet sind. Diese Anordnung aber mit frei vorgestellten Säulen ist auch an den beiden anschließenden Wandteilen der Frontwand des Saales getroffen. Diese Wandteile lassen eine 24·00 *m* weite Öffnung frei, hinter welcher in einer Entfernung von zirka 6·00 *m* das Proscenium, dessen lichte Weite 14·30 m beträgt, liegt. Die Prosceniumsöffnung ist durch eine Doppelstellung von Wandsäulen, zwischen welchen Figurennischen sich befinden, seitlich begrenzt. Zwischen der Saalwand und der Prosceniumswand liegt der „mystische Abgrund". Die Zuschauer sehen also vorerst durch die 24·00 *m* weite Öffnung der Saalwand auf die Front des Bühnenhauses, in welchem die 14·30 *m* weite Prosceniumsöffnung sich befindet. Diese Anordnung des Zuschauerraumes nach der Breite mußte den seitlich Sitzenden die Vorgänge, welche sich in mäßiger Tiefe hinter der Prosceniumschwelle abspielten, unsichtbar machen und der Prunk der Wände des Saales und des Bühnenhauses den Effekt der Szene stark beeinträchtigen. In dieser prunkhaften Ausstattung des Zuschauerraumes ist nicht nur bei diesem, sondern auch bei den früheren und späteren Theatern ein großer Fehler gemacht

* „Deutsche Bauzeitung" 1880, pag. 130. „Gottfried Semper" von C. Lipsius.

** „Das Bühnenfestspielhaus zu Bayreuth" von R. Wagner, Leipzig, 1873.

worden, weil durch dieselbe alles übertrumpft wird, was auf der Szene steht oder sich bewegt. Es ist gleichsam ein Rahmen, welcher das Bild totschlägt und dieses bleibt doch immer die Hauptsache. Der Zuschauerraum ist doch nicht nur zu dem Zwecke da, die Zuschauer in die glanzvollste Position zu setzen, sondern vielmehr in eine solche, welche ihre Aufmerksamkeit für die Vorgänge auf der Szene nicht ablenkt oder vorerst in einen Eitelkeitstaumel zu versetzen hat. Der Vorgang der Entäußerung des lieben Ich, sein Aufgehen in dem dramatischen Prozesse wird dadurch auf das Ärgste erschwert oder ganz verhindert.

Der Hauptgrund der Unzufriedenheit Richard Wagner's mit diesem Saale war also wohl der, daß derselbe zu sehr nach der Breite entwickelt war und sonach all die zahlreichen Bühnenkünste den auf den Seitenplätzen befindlichen Zuschauern bei der großen Tiefe der Bühne, in welcher sie sich abspielten, verborgen geblieben wären.

Nach Wagner sollte aber gar nichts, was auf der Bühne vorging, irgend einem Zuschauer verborgen bleiben und so mußte denn bei einer tiefen Bühne auch ein tiefer Zuschauerraum geschaffen werden. Diesem Ansinnen mochte Semper wohl den entschiedensten Widerstand entgegensetzen, da hiedurch sein Streben, das Festspielhaus am Gasteig zu einem grandiosen Prospekte zu gestalten, durchkreuzt worden wäre.

Da war ihm dazu der gefügigere Otto Brückwald das geeignetere Organ. Mit ihm ließ sich der Gedanke, daß der Zuschauerraum „ein Zugang" zur Bühne, „ein gleichsam übermauerter Vorhof" vor dem Guckkasten sein solle, leichter ins Werk setzen.

Aber ein Zuschauerraum, der dies ist, der nur einer ganz beschränkten Zahl von Zuschauern, einem ganz bevorzugten Volkssplitter dient, der ist kein Zuschauerraum eines Theaters und die darin zu genießende dramatische Kunst ist tot für das Volk.

Richard Wagner widerspricht selbst in seinem Aufsatze: „Deutsche Kunst und deutsche Politik" diesem Theater, indem er sagt: „Zwei charakteristische Hauptstadien der europäischen Kunst liegen vor: die Geburt der Kunst bei den Griechen und die Wiedergeburt bei den modernen Völkern. Die Wiedergeburt wird sich nicht bis zum Ideal vollkommen abschließen, ehe sie nicht an dem Ausgangspunkte der Geburt wieder angekommen ist." Wenn auch hiemit nicht gesagt sein soll, daß das Ziel dann erreicht ist, wenn wir wieder zu dem griechischen Theater zurückgekehrt sind, so ist damit aber ausgesprochen, daß die Zuschauer das Volk sind, sein muß und daß eine rein kapitalistische Auslese desselben das gerade Gegenteil davon ist.

Zahlreiche Stellen aus seinen gesammelten Schriften ließen sich hier noch anführen, die alle darauf hinweisen, daß das dramatische Kunstwerk sich nicht an Einzelne, sondern an Alle wenden müsse, ja daß es gar nicht entstehen könne, wenn es das Volk nicht ermöglicht.

Ist daher schon vom ideelen Standpunkte des Theaters der Ringausschnittform für den Zuschauerraum von Richard Wagner selbst widersprochen, so muß dies noch mehr vom ästhetischen geschehen, denn die Ringausschnittform ist eine unvollkommene, nur ein variabler Teil einer Raumform und als solcher einer vollendeten Form entgegengesetzt und künstlerisch gar nicht zu gestalten. Es ist hier nicht eine bloße Dekoration mit Architekturteilen und Ornamenten, sondern eine organisch entwickelte, ästhetische Kunstform des Raumes zu verstehen.

An anderer Stelle wird eingehender gezeigt werden, wie ein solcher Raum auch äußerlich einen formal richtigen Ausdruck nicht erlangen kann. Dies läßt sich sowohl an dem Entwurfe Semper's für das Festtheater am Gasteig zu München, an dem Hoftheater zu Dresden, sowie an dem Hof-Burgtheater zu Wien nachweisen.

Bei dem Entwurfe für das Festtheater am Gasteig ist an der Front das Foyer segmentförmig ausgemittelt. Die Enden desselben, Fig. 46, werden von den geraden Fronten schräg abgeschnitten, was vom ästhetischen Standpunkte ganz unzulässig erscheint. Wenn nun auch durch eine radial geführte Gurte die Sache zu verbessern beabsichtigt ist, so ist dies damit doch nicht erreicht und weiset den Mangel einer formalen Lösung in aller Nacktheit auf.

Bei den Studienplänen für das Hof-Burgtheater in Wien Tafel XVIII Fig. 47 wurden von Hasenauer und Semper mehrere bessere, künstlerisch geformte Endlösungen dieses Zusammenstoßes des segmentförmigen Foyers mit der geraden Fronte gesucht, aber sowohl diese, wie die schließlich ausgeführte gehen nicht ohne Rest auf, ein Beweis, daß hier einander widerstrebende Formen zusammengefügt wurden, also die Lösung keine organische ist.

Wenn wir auf den Grundriß des antiken Theaters von Aschaga-Beiköi* blicken, Fig. 48, so finden wir, daß die Not hier beinahe die Ringausschnittform hervorgebracht hat. Der Mangel an Mitteln, die

* Mitteilungen des kais. Deutschen archäologischen Institutes zu Athen

granitische Unterlage zur halbkreisförmigen Cavea auszuhöhlen und die nötigen Stützmauern für die Flügel des Zuschauerraumes herzustellen, hat da zu einer verstümmelten Halbkreisform geführt, die durch einen etwas weitergehenden Eingriff zur Ringausschnittform gemacht werden kann. Diese Form ist daher eine Notform und wenn man aus dieser Not eine Tugend machen will, so ist diese noch lange keine Kunstform. Wie es Semper nicht gelang, den Ringausschnitt in dem Saale des Festspielhauses am Gasteig ohne Rest aufgehen zu lassen, so ist es dem späteren Nothelfer Richard Wagner's noch weniger gelungen, als er durch Zugaben denselben in eine Saalform verwandeln wollte.

Der Künstler Semper sträubte sich dagegen, eine unästhetische Raumform zu machen und versetzte einfach den Ringausschnitt der amphitheatralisch geordneten Sitzreihen in einen breiten Saal mit segmentförmiger Rückwand und ließ die Seitenwände außer Bezug zur Sitzanordnung; der Nothelfer gab dem Ringausschnitt eine fiktive Seitenbegrenzung vor der wirklichen Saalwand, so daß sich diese beiden um die Form des Raumes streiten.

Aber auch die Hauptseite des Saales, die Bühnenseite, ist weder in dem einen noch in dem anderen einer Lösung zugefuhrt.

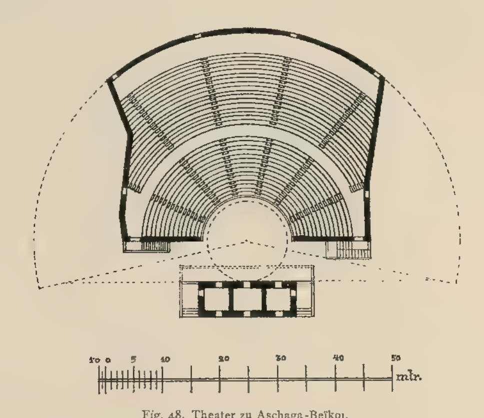


Fig. 48. Theater zu Aschaga-Beïkoi.

(Mitteilungen des kaiserlich-deutschen-archäologischen Institutes zu Athen nach Bohn)

Diese doppelten perspektivisch versetzten Proscenien Semper's, zwischen welchen der „mystische Abgrund" liegt, sie reißen diese beiden Grundelemente, Zuschauerraum und Bühnenraum, deren Zusammengehörigkeit die Fundamentalforderung ist, durch den „mystischen Abgrund" in zwei unabhängige Teile auseinander, von welchen einem man durch eine eigene Öffnung hinaussieht und durch eine andere in den zweiten Raum hineinsieht. Zwischen beiden eine Gasse!

Über diesen Zwischenraum scheint die Selbsttäuschung starker Gemüter gewaltet zu haben, wie sich aus Wagner's Worten* schließen läßt: „Wir nannten ihn den „mystischen Abgrund", weil er die Realität von der Idealität zu trennen habe und der Meister (Semper) schloß ihn nach vorn durch ein erweitertes zweites Proscenium ab, aus dessen Wirkung in seinem Verhältnisse zu dem dahinterliegenden engeren Proscenium er sich alsbald die wundervolle Täuschung eines scheinbaren Fernerrückens der eigentlichen Szene zu versprechen hatte, welche darin besteht, daß der Zuschauer den szenischen Vorgang sich weit entrückt wähnt, ihn nun aber doch mit der Deutlichkeit der wirklichen Nähe wahrnimmt, woraus dann die fernere Täuschung erfolgt, daß ihm die auf der Szene auftretenden Personen in vergrößerter, übermenschlicher Gestalt erscheinen."

Wenn dies gleich richtig wäre, was es sicher nicht ist, wozu? Weshalb sollen und müssen alle „auf der Szene auftretenden Personen in vergrößerter übermenschlicher Gestalt erscheinen"?

Und wenn dies schon sein müßte, ist das richtigere Mittel hiefür nicht die Verkleinerung des Maßstabes für alle Dinge des Hintergrundes?

* „Das Bühnenfestspielhaus zu Bayreuth" von Richard Wagner, Leipzig 1873.

Durch weiteres Spintisieren hat Wagner endlich mit seinem Nothelfer Otto Brückwald aus dem Zuschauerraume „einen gleichsam ummauerten Vorhof" vor einem wunderreichen, riesengroßen Guckkasten gemacht und das ist doch wahrlich kein Theatron mehr.

Allein, dieses ästhetischen Wechselbalges bemächtigte sich später der Praktiker A. Sturmhöfel, um ihn durch Wiedereinführung von Seitenlogen und Einschachtelung eines „Ranges" zu einer noch ärgeren Mißgeburt auszugestalten und als „deutsches Volkstheater" anzupreisen. Es hat ihm — leider — nicht an Nachfolge gefehlt.

Wenn wir bei dem Zuschauerraume des Semper'schen Entwurfes für das Festspielhaus am Gasteig zu München ein Zurückgehen auf die Überzeugungen seiner Künstlerjugend gewahren und bei dem Amphitheaterfragmente des „wahrhaften Theatron" zu Bayreuth noch einen Fortschritt gegen das Logenhaus erkennen können, so ist das gerade Gegenteil bei der Mischform des Sturmhöfel'schen Entwurfes der Fall.

A. Sturmhöfel findet bei dem Bayreuther Theater sogleich heraus, daß „infolge der tiefen Bühne nur die der Öffnung derselben gegenüberliegende Zone des Parketts von etwa 14 *m* Breite vollen Einblick bis in den Hintergrund gewährt; die beiden Dreiecke des Zuschauerraumes, welche links und rechts von dieser Zone liegen und fast die Hälfte der Zuschauer aufzunehmen haben, desselben mehr oder minder empfindlich entbehren".

Er macht weiters Wagner den Vorwurf, daß er aus der folgerichtigen Anordnung für das günstige Sehen nicht die Konsequenz für die Anlage von Rängen gezogen habe.

Sturmhöfel ist nicht so zaghaft, er zieht diese Konsequenz wenigstens für einen Rang; allein was für einen Rang gilt, gilt auch noch für mehr und so ist die Hürde, in welcher die Zuschauer aufgestapelt sind, folgerichtig fertig. Und nun lese man nochmals den früher zitierten Satz Wagner's: „Alles, was auf der Bühne atmet und sich bewegt, atmet und bewegt sich durch ausdrucksvolles Verlangen nach Mitteilung, nach Angeschaut-, Angehörtwerden in jenem Raume, der, bei immer nur verhältnismäßigem Umfange, vom szenischen Standpunkte aus, dem Darsteller doch die gesamte Menschheit zu enthalten dünkt u. s. w."; und dann trete man auf die Bühne und sehe zu, ob diese Illusion einem solchen hürdenmäßigen Schaukasten gegenüber in ästhetisch befriedigender Weise möglich ist.

Soviel geht aber aus diesen beiden Versuchen hervor, daß, wenn die Bühne, die heutige, Jahrhunderte alte Kulissenbühne maßgebend bleiben sollte, tatsächlich die amphitheatralische Anordnung der Sitze in einem Zugange oder vielmehr Gange bestehen müßte, dessen Breite gleich der Prosceniumsöffnung ist.

Die für die bildende Kunst besonders begabten Franzosen und Italiener werden diesen Weg niemals beschreiten und schon der erste Versuch auf dem Wege zu einem Volkstheater ist bei den Franzosen in Bezug auf den Zuschauerraum zu einem anderen, entwicklungsfähigen Modelle gelangt.

Allerdings hat derselbe die heutige, in gewisser Beziehung hochentwickelte Dekorationsbühne ganz über Bord geworfen und sich mit einer rudimentären Anlage begnügt. Der Entwurf von Davioud und Bourdais für eine Volksoper in Paris geht meiner Meinung nach in beiden Richtungen, sowohl für den Zuschauerraum als die Bühne zu weit.

Für den ersten, indem er über den Halbkreis als Grundform fast bis zum Kreise hinausstrebt und die Raumform zu einem errechneten Apparate einer akustischen Hohlform ausbildet, für die letztere, indem er ihre wertvollsten Errungenschaften wegwirft und es unmöglich macht, die dramatische Kunst auf ihr entsprechend zu gestalten.

Der Versuch, welcher von Otto March in dem Volkstheater zu Worms gemacht ist, den Widerstreit der tiefen Kulissenbühne und der Kreisausschnittform des Zuschauerraumes im Bayreuther Festspielhause zu lösen, ist ebenfalls nicht gelungen, da er die Konsequenzen der Ringausschnittform für die Kulissenbühne allzuscharf zieht und die Dekorationsbühne nahezu vernichtet.

Es soll nicht übersehen werden, daß auch die unglückliche Kreisausschnittform durch Erweiterung zu einer Rundform versucht ist, allein die divergierenden Wände stehen einfach in einer Kreisform, ohne in dieser eine Lösung gefunden zu haben.

Hier hätte vielleicht die Überführung der Seiten in ein Polygon für die Raumerscheinung und den äußeren Aufbau Besseres leisten können. Dann stände man aber dem Wesen nach auf dem Zuschauerraume von Davioud und Bourdais, dem ebenfalls eine unvollkommen anachronistische Bühne gegenüberliegt.

Eine Lösung des Gesamtproblems ist aber damit nicht erreicht, noch in weiterem Verfolge zu erreichen, weil die vollkommene, die szenischen Errungenschaften unserer Dekorationsbühne behauptende Ausbildung derselben die einseitig geregelte Grundform des Auditoriums wieder umstoßen muß.

Es ist kein Zweifel bei den Griechen und Römern darüber gewesen, daß die amphitheatralische Form des Zuschauerraumes die bestmöglichste ist, ja auch bei den Modernen ist dieser Zweifel kaum vorhanden, und wo er vorhanden ist, hat er seine Wurzel in der Anschauung, daß diese Form gegen unsere moderne Gesellschaftsordnung verstoße, in der Furcht, daß die moderne Gesellschaft dieselbe perhorresziere. Dies scheint mir unrichtig. Selbst für einen Hof-Zeremonienmeister, welcher bei einem besonders festlichen Anlasse die Aufgabe hätte, alle Zuschauer nach Rang und Würden und Reichtum zu placieren, kann es keine andere, weniger Schwierigkeiten bietende Form geben, als er sie in der amphitheatralischen Anordnung der Plätze findet.

Wenn wir uns am Orchestrakreise die Thronoï oder Bisellia mit den vornehmsten Personen besetzt denken und in den weiteren Reihen oder in einzelne Kuneï verteilt, alles, was auf besondere Ehrung, sei es der Intelligenz oder des Besitzes, Anspruch erhebt, erscheinen sehen, hinter welchen sich dann die große Menge des Volkes schart, so muß man wohl zugestehen, daß diese Anordnung mehr aristokratischen Alluren entspricht, als unsere Käfig- oder Hürdenhäuser.

In dem freien unbehinderten Verkehre der vornehmsten Würdenträger des Staates in der Orchestra des klassischen Theaters, der allerhöchsten Personen auf den offenen Tribunalien nächst der Szene, in der abgestuften Reihung aller Übrigen kam mehr als zu irgend einer Zeit und zwar in diesen Theatern immer die Organisation des Staates, der Gesellschaft zu lebendigem, sinnfälligem Ausdrucke. Diese Organisation ward nicht nur den Mimen gegenübergestellt, diese Organisation sah auch das Volk vor sich und der Eindruck dieser Anordnung war gewiß von hohem ethischen Werte.

Gegen diese Form ist auch von den Griechen und Römern, von den Vornehmsten, wie von den Geringsten, kein Einwand erhoben worden.

Allein auch die moderne Gesellschaft hat diese Form ebenfalls nicht perhorresziert, wie wir dies zur Renaissancezeit, sowie in der Jetztzeit in Bayreuth und in anderen sogar nach dem Hürdensystem erbauten Theatern sehen können. Ja selbst die Fürstengalerie des Bayreuther Theatersaales, welche sich an jener Stelle befindet, an welcher im römischen Theater nichtsweniger als fürstliche Personen untergebracht waren, wurde nicht beanständet. Wir wollen ganz absehen davon, daß im Zirkus diese Form von jeher bestanden hat und von allen Gesellschaftsklassen eingenommen ist.

In dieser Hinsicht wäre wohl heute schon die amphitheatralische Anordnung des Zuschauerraumes einwandfrei.

Mit Bezug auf die heutige Bühne aber, insbesondere auf die übermäßig tiefe Bühne wird gegen dieselbe Einsprache erhoben und wir haben gesehen, daß selbst gegen die schmale Ringausschnittform in Hinsicht des vollen Überblickes der Szene bis in den Hintergrund Tadel erhoben wird.

Da muß man doch wohl zusehen, ob nicht solcher Tadel auch bei der vollendetsten Form des antiken Theaters erhoben werden könnte und ob die trockene, buchstäbliche Auffassung, daß man von jedem Platze gleich günstig sehen müsse, nicht eine falsche, unverständige, unerfüllbare ist und daher gar nicht als Bedingung für den bestmöglichen Zuschauerraum in dieser buchstäblichen Strenge aufgestellt werden kann.

Die antike Skene war, wie wir gesehen haben, vorerst die Orchestra und der Zuschauerraum umschloß dieselbe über den Halbkreis hinaus. Wenn wir gleich finden, daß alle Zuschauer einen freien Überblick der Skene hatten, so gab es doch nicht für alle ein gleich günstiges Bild des skenischen Vorganges. Die einander diametral gegenübersitzenden Zuschauer sahen einen und denselben Vorgang von der entgegengesetzten Seite und gewiß weniger günstig als die mehr frontal zur Kostümbude sitzenden, ja die an den äußersten Flügeln werden wohl meist die agierenden Personen von deren Rückseite gesehen haben.

Nun denke man sich noch die Verwendung des Ekkyklema hinzu und man wird zugestehen müssen, daß diese seitlichen Plätze den vollen freien Überblick über die Skene nicht hatten.

Dies war aber der günstigste Zustand des attischen Theaters, denn noch 426 v. Chr., als die Paraskenien den Spielplatz einschlossen, kamen diese seitlichen Plätze schon schlechter weg, so daß nicht allein die Vielzahl auftretender Personen, sondern das Verlangen nach Sichtbarkeit des skenischen Vorganges zur Erweiterung respektive Vorrückung des erhöhten Spielplatzes führte. Der Vorgang mußte nahe dem Zentrum liegen, um möglichst günstig gesehen zu werden und dies drängte zum Halbkreise als jener Form, bei welcher möglichst günstig die auf der dem Zentrum naheliegenden Skene sich abspielenden Vorgänge gesehen werden konnten.

Wenn die Griechen und Römer so strenge wie Herr Sturmhöfel gewesen wären und nur die Zone des Zuschauerraumes als zweckentsprechend angesehen hätten, welche zwischen den Verlängerungslinien der Seiten der Skene, also der Paraskenienwände liegt, so wären sie weder zu ihrem vielbewunderten Theater, noch zu irgend einer anderen vielbewunderten Kunstübung gekommen.

Wenn er fordert: „Das Bühnenbild muß so angeordnet sein, daß es immer und für jeden Platz bis in den Hintergrund übersichtlich bleibt“, so wird schier nichts anderes übrig bleiben, als dem Darsteller die Illusion, „sich der gesamten Menschheit gegenüberstehend zu dünken,“ zu verbieten und dem Volke wird begreiflich gemacht werden müssen, daß es nur in hürdenartigen Pferchen einzureihen ist, damit ihm das Bühnenbild „das Weltall dünke“.*

Nun ist es unglücklicherweise für Sturmhöfel mit der Fähigkeit der Menschen, sich in eine solche Täuschung zu versetzen, im großen ganzen besser bestellt, weil in den umso viel schlechteren Logenhäusern die Illusion dennoch zustande kommt.

Ja man wird finden, daß sie unter noch ungünstigeren Umständen zustande kommen kann.

Hier ist der Gehilfe aber das deutliche Hören.

Es sei hier an den Vorgang erinnert, wenn eine Person auf der Szene mit anderen außerhalb derselben spricht, oder wenn ein Darsteller in leidenschaftlichster Erregung sich gegen einen anderen wendet und nur die Geberden eines derselben gesehen werden können, es wird dennoch die volle Illusion, als ob man beider Mienen gesehen, ihre volle gefühlserschütternde Wirkung erreicht.

Man vergegenwärtige sich die Szene im „Götz von Berlichingen,“ als Adelheid die Bühne bereits verlassen und die Diener der Vehme ihr nacheilend sie erreichen und — erdrosseln! — Es will mit diesen Beispielen nicht gesagt sein, daß zur Erzeugung der Illusion die greifbare, ungeschmälerte Sichtbarkeit der Vorgänge ganz überflüssig ist, sondern nur gezeigt werden, daß auch bei einer beschränkten Sichtbarkeit das Zustandekommen der Illusion nicht ausgeschlossen ist und darauf kommt es ja wesentlich an. Dies hat ja auch unsere schlechten Theater so lange am Leben erhalten.

Wir ergänzen uns täglich Formen zum Vollen, von denen wir nur einen Teil wahrnehmen können; es gibt nicht bloß eine Akkommodation des Auges, sondern auch eine solche der Illusion, die Sinne unterstützen einander, um den unvollkommenen Eindruck des einen und anderen durch die übrigen zur vollen Vorstellung werden zu lassen. Wenn nun im Theater der Alten nur ein sehr kleiner Teil der Zuschauer unter diesen weniger günstigen Umständen die szenischen Spiele sah, in unseren Theatern aber ein sehr großer Teil, so ist gewiß, daß jene klassische Form des Zuschauerraumes die vollkommenere ist; wenn man aber verlangt, es solle überhaupt nur jener Teil der Zuschauer den szenischen Spielen anwohnen dürfen, welcher „von jedem Platze bis in den Hintergrund die volle Übersichtlichkeit des Bühnenbildes“ hat, so wird man doktrinär und das führt dann zum Vorhof, zum Pferch, zur Hürde.

In dem Volkstheater zu Worms ist ein Zuschauerraum vorhanden, von dessen Plätzen man die Bühne voll und ganz bis in den Hintergrund übersehen kann, allein dies liegt mehr an der Art der Bühne. Diese ist zum Teil offen und starr, wie die vermeintlich englische Bühne ausgesehen haben soll, und zum Teil kleine, seichte Dekorationsbühne, welche den ersteren angeschlossen ist. Allein das Volkstheater zu Worms ist so recht doch kein Theater, mehr Konzertsaal und wie früher schon erwähnt, eine Kombination von Volksoper und Festspielhaus.

Alle diese Formen zielen auf die antike Cavea.

Der Kunstsinn, das feine ästhetische Empfinden, wenn auch geminderter als bei den Griechen, war aber selbst bei den Römern noch so mächtig, daß sie solche verstümmelte Formen oder barbarische Kombinationen ausschlossen. Es war ihnen gewiß nicht entgangen, daß von einzelnen Teilen der Cavea das gute Sehen eingeschränkt war, aber dies konnte doch nur für wenige sein, alle übrigen aber sahen in beinahe radialen Strahlen nach dem Vorgange auf der Szene. Nun könnte man noch einwenden, daß es bezüglich des guten Hörens bei dem klassischen Theater schlechter bestellt war. Zugegeben, daß die Theater endlich so großräumig gemacht wurden, daß sie eine ganze Bevölkerung aufzunehmen imstande waren und daß für die entfernteren Zuhörer die Feinheiten der Deklamation verloren gingen, sicher ist aber, daß man in den kleineren Theatern mit einem Fassungsraume bis zu 6000 Personen vortrefflich gehört hat.

Aus diesen Betrachtungen wird sich somit ergeben haben, daß nicht die Rücksicht auf das gute Sehen und Hören es ist, welche zur Beibehaltung der Form des Logenhauses nötigte, sondern daß der Widerstand gegen die Form des Amphitheaters in anderen Ursachen seine Begründung finden muß.

* „Szene der Alten und Bühne der Neuzeit.“ Berlin 1889, pag. 9.

Diese sind zum Teile in den Sitten oder vielmehr Unsitten einer im Absterben begriffenen politischen Organisation der Völker gelegen, zum Teile in rein technischen Bedingungen.

Ich will von den letzteren nur eine anführen, welche genügend klar stellt, warum man die Zuschauer in unseren Theatern übereinander aufgehäuft hat: es ist die unzureichende künstliche Beleuchtung von Bühne und Saal.

Mit dem Übergange des dramatischen Spieles vom offenen Markte in geschlossene Räume begann die ganze Misère unserer Theater.

Nicht so sehr in den akademischen Theatern der Renaissance, nicht so sehr in dem Gran Teatro Farnese, in welchem noch bei Tage gespielt wurde, nicht in den public theaters, die unbedeckt waren, sondern in jenen Räumen, welche des Tageslichtes entbehrten und in welchen die Bühnenvorgänge durch künstliches Licht wahrnehmbar gemacht werden mußten. Dies schränkte die Theaterräume außerordentlich ein und nötigte vornehmlich dazu, die Entfernungen der Zuschauer von der Szene möglichst zu verringern.

Der Fortschritt von der Unschlittkerze zur Öllampe gestattete eine Vergrößerung des Raumes von Bühne und Auditorium, allein die Fesseln der möglichst geringen Entfernung der Zuschauer löste er nicht. Auch die holländische Erfindung der Gucker konnte nicht allzuviel zur Raumerweiterung beitragen. Erst mit der Einführung der Gasbeleuchtung war eine größere Freiheit der Bewegung in der Bildung der Räume von Bühne und Auditorium sowohl nach der Größe, als nach der Form ermöglicht, allein diese Möglichkeit war nicht sogleich erkannt worden.

Welche Art der Widerstände der Einführung derselben begegnen konnten, wird man aus dem 1860 erlassenen Konkurrenz-Programm für das Hof-Operntheater zu Wien entnehmen können. Darin heißt es, daß für die Rivolta und für das Orchester die Gasbeleuchtung ausgeschlossen wird, weil die Flammen sowohl durch ihre Lage und Wärmeentwicklung, sowie das Flackern die Bühnenkünstler und Musiker belästigen.

Die Gefahren, welche die intensivere künstliche Beleuchtung mit sich brachte, sind durch die Statistik der Theaterbrände recht eindringlich demonstriert. Daß auch diese Gefahren mit der Vergrößerung der Theater wachsen, wenn auch mehr gefühlt als klar ausgesprochen, hielt gewiß auch von derselben ab.

Die künstliche Beleuchtung der Theater hat daher den Völkern Europa's die Vernichtung von vielen Hunderten von Theatern, den Verlust von Tausenden von Menschenleben und die Zerstörung von Milliarden Kronen an Werten verursacht.

Erst die neueste Zeit hat mit der Erfindung des elektrischen Lichtes nicht allein diese Gefahren vermindert, sondern dem Theater die größtmöglichste Beleuchtungsfreiheit in allen Teilen gebracht und mit derselben auch die Fesseln zerbrochen, welche uns an die üblichen Formen des Zuschauerraumes knüpften. Von dieser Erfindung wird, ähnlich wie beim griechischen Theater durch Erfindung der Flugmaschine, eine vollständige Umwandlung unseres Theaters in Zuschauerraum und Bühne datieren.

Sie ist es, welche es ermöglicht, zu der einzig richtigen Form des Zuschauerraumes zurückzukehren, denn die schrankenlose Verteilung ihrer Leuchtkörper, ihre jeder Steigerung fähige Intensität gestattet uns, die Art und Wirkung des Sonnenlichtes nachzuahmen.

Kein Leuchtkörper braucht fernerhin in einem der antiken Cavea nachgebildeten Zuschauerraume den Blick zu stören, wohin er sich auch wenden möge.

Wir können heute die größten Räume ohne jede innere Stütze frei überdecken und sie mittelst künstlichen Lichtes in bisher unbekannter Intensität erleuchten.

Wir können aber auch diese riesigen Räume durch das Tageslicht beleuchten, indem wir das Dach aus Glas herstellen. Wir können das Glasdach durch aufgespannte Velen, welche den Durchgang des Lichtes gestatten, im Innern verbergen und indem wir die Leuchtkörper über den Velen anordnen, das Tageslicht herbeitäuschen. Wir sind also nunmehr unabhängig von der Tageszeit geworden.

Allein, wir haben noch größere Freiheit gewonnen, indem wir im Theater im Zuschauerraume das Tageslicht, auf der Szene das künstliche Licht handhaben und die Erfahrung könnte dazu gelangen, die szenischen Spiele an den Sonnenschein des Lebens zurückzuleiten und diese jahrhundertelang gepflegte Treibhauspflanze in die freie Luft zu tragen.

Daß dies auch in ökonomischer Beziehung für den Theaterbau von den besten Folgen sein müßte, ist zweifellos.

Aber die Umgestaltung des Zuschauerraumes muß Hand in Hand mit jener der Bühne unternommen werden.

B. Die Prosceniumsöffnung.

EIN überaus wichtiger Teil des modernen Theatersaales ist die Umrahmung der Bühnenöffnung mit dem Vorhang. Das griechische und römische, das akademische Theater der Renaissance und das altenglische Theater kannte diese Einrichtung nicht, dieselbe tritt uns vollendet in dem Teatro Farnese mit einer fertigen Dekorationsbühne entgegen, wenn wir von vorausgegangenen Versuchen minderer Vollendung absehen.

Bei dem frühen attischen Theater bestand das Proskenion aus der dekorierten Wand der Kostümbude, dasselbe war Hintergrund, nicht Rahmen des dramatischen Spieles.

Das Ekkyklema war vor seinem Heranschieben an den Spielplatz mit Dekorationsteilen verdeckt, das Ekkyklema war aber nicht die Bühne selbst, und es kann daher weder der Öffnung in der Dekorationswand, noch etwa einem Dekorationsteile oder sogar einem Vorhange jene Bedeutung zukommen, die diese Dinge im modernen Theater haben. Das Ekkyklema war überdies nur episodisch im Gebrauch. Als mit der Erfindung der Flugmaschine solche Veränderungen an der Skene (Garderobehaus) vorgenommen wurden, daß auch die Einführung des Vorhanges (Aulaeae, Parapetasmata) möglich wurde, erhielt das skenische Spiel in der zunächst darauffolgenden Zeit noch nicht jene Geschlossenheit, daß alle dramatischen Stücke erst mit dem Wegziehen des Vorhanges begonnen hätten, immer noch fand eine Anzahl derselben ohne Gebrauch des Vorhanges statt.

Selbst als das Spiel in einem überdeckten Theater stattfand, war eine so vollständige Trennung des Zuschauerraumes von der Bühne wie in dem modernen Theater nicht vorhanden. Die Skene umschloß mit dem Sitzraume den Spielplatz und erscheint als ein Teil, ein Abschnitt eines Rauminnern.

Auch bei den Theatern der römischen Periode war das Proscenium in unserem Sinne als Abschlußwand des Zuschauerraumes, außerhalb welcher das Spiel stattfand, nicht vorhanden.

Bei dem römischen Theater, welches sich aus der Phlyakenbühne entwickelt hatte, war ein Proscenium in modernem Sinne ebenfalls nicht vorhanden. Das Spiel fand vor der Dekorationswand statt. Auch als diese Wand bereits eine hohe architektonische Ausbildung erhalten hatte, war dies nicht anders.

Später, mit der dauernden Herstellung des Zuschauerraumes, war durch die Kenntnis des griechischen Theaters die Ausbildung der Szene in ähnlicher Weise erfolgt. Die Bauten der Versurae procurrentes begrenzten den Spielplatz, allein sie und die Scaena frons umschlossen ihn, sie verlegten ihn nicht außerhalb des Zuschauerraumes.

Die uns besser bekannten römischen Theater des Pompejus, das Marcellus-Theater, das Theater von Orange, von welchem Caristie eine interessante Restaurationsstudie gezeichnet hat, geben genauen Aufschluß hierüber.

Wir haben in dem Kapitel „Die Szene" eine Darstellung der Dekorationsmittel, welche die Einengung der immensen Szene bezielten, gegeben, allein auch hieraus folgt kein vollständiger Abschluß der Bühne; die römische Bühne kannte sonach das Proscenium in modernem Sinne ebenfalls nicht, dieselbe bildete mit der Cavea eine bauliche Einheit.

Die Mysterienbühne, welche aus einem großen Gerüste bestand und durch zwei Decken in drei Etagen abgeteilt war, zeigte eigentlich drei Bühnen übereinander mit einer gemeinschaftlichen Einfassung an der offenen Seite. Diese Einfassung stellt ein allerdings sehr primitives Proscenium dar, das aus seitlichen kräftigen Holzständern bestand, die mit Reisig oder Stoff verkleidet oder auch bemalt waren und über welchem der Dachgiebel ruhte.

Dieser Giebel war entweder mit den Emblemen der Bruderschaft geziert, oder zeigte an der Spitze ein Wappen, oder enthielt auch die allegorische Darstellung des „Auge Gottes", wie solches heute noch über Altären in katholischen Kirchen angebracht ist.

Die Kopfleiste zum Kapitel C, die Szene des mittelalterlichen Theaters, versinnlicht dieses Proscenium einer Mysterienbühne, ohneAnspruch auf Authentizität zu erheben. Viele Mysterienbühnen der späteren Zeit mögen wohl auch reichere Proscenien gehabt haben, bei welchen die Gestalten von Heiligen und Engeln, phantastische Architekturteile etc. eine Rolle spielten.

Auf inhaltangemessenen Ausdruck in künstlerischer Form hat dasselbe noch keinen Anspruch und sein Charakter, als die gegen die Zuschauer offene Front eines Hauses, in welchem sich die Welt außerhalb des Zuschauers eingeschlossen befindet, steht mit dem heutigen Theater in diametralem Gegensatze.

Als durch die Auffindung des klassischen Schrifttums in Italien die Komödien des Terenz und Plautus und die Tragödien des Seneca bekannt wurden und zur Pflege des Studiums der Klassiker sich die Akademien (Vereine) bildeten, machten sich dieselben die Aufführung dieser Stücke zur Aufgabe.

Sie mußten selbstverständlich darnach streben, die entsprechende Bühne dafür herzustellen, und so bemühten sie sich denn auch, die Einrichtungen des Theaters der Alten nachzubilden. In wie unvollkommener Weise dies in der ersten Zeit geschehen sein mochte, sehen wir aus der Abbildung der Szene des Théâtre du hôtel de la Bourgogne in Paris, welche italienischen Mustern nachgebildet war. Diese Theater, welche alle von geringen Dimensionen waren, konnten die Einrichtungen der großen römischen Theater nicht gebrauchen, sie mußten, wenn nicht der Mangel an genauen Überlieferungen dies allein schon verhinderte, sich auf eine kärgliche Nachbildung der Szene, wie sie nach Vitruv bekannt wurde, beschränken, bei welcher die drei oder fünf Türen die Hauptrolle spielen. Die Regeln Vitruvs, wenn auch kaum verstanden, waren für sie Gesetz. In welch' freier Weise diese von Palladio umgebildet wurden, sehen wir in seinem Teatro olympico zu Vicenza, das gleichfalls des Prosceniums entbehrt. Die Rückwirkung der aus der mittelalterlichen Marktbühne und der Mysterienbühne sich entwickelnden Dekorationsbühne auf die Entstehung des Prosceniums hier weiter zu verfolgen, ist ohne Belang, da sie nichts bietet, was besser als das wäre, was die nachmals entwickelteren Theater Italiens zeigen.

Auch das altenglische Theater, weder die privat noch die public theater kannten das Proscenium, wie wir in dem gegebenen Beispiele des Globe Theaters zeigten.

Die Übertragung der Mysterienbühne in geschlossene Räume wurde für sie verhängnisvoll, denn sie erwies sich für die eindringenden Stoffkreise, welche heitere und ernste Episoden aus dem Leben auf die Szene stellten, ungeeignet. Die religiösen Embleme des Prosceniums wichen anderen, den weltlichen Darstellungen angemesseneren und in den Palasttheatern immer prunkhafteren, bis uns dasselbe in dem Gran Teatro Farnese im herzoglichen Palaste zu Parma als grandioses Prachtstück gegenübersteht. Seine Form und Ausstattung als gebrochene Wand, welche den Zuschauerraum von der Bühne vollständig abschließt, ist sicherlich den mißverstandenen Überlieferungen von der Szene der Alten zu verdanken.

Die kolossalen Säulenordnungen, die seitlichen Risalite, welche eine Reminiszenz an die Paraskenien oder Versurae procurrentes darstellen, der reiche Schmuck an Skulpturen, Malerei und Vergoldung weisen gleichfalls hierauf zurück. Auch die geringe Höhe des Bühnenpodiums kann seine Beziehung zum römischen Pulpitum nicht verleugnen.

Mit der Ausbildung des Logenhauses in Italien gewann dieses Proscenium eine größere Bedeutung, da die Theaterbaumeister oft hier allein den Schauplatz für ihre künstlerische Betätigung als Architekten erblickten. Es ist bekannt, daß die weiblichen Rollen der Theaterstücke ebenso wie bei den Griechen und Römern, auch im Mittelalter und zu Beginn der Renaissance nicht bloß in Italien, sondern auch in Frankreich, England und Deutschland von Männern dargestellt wurden.

Als später diese Rollen durch Frauen zur Darstellung gelangten, erhielten die Plätze zunächst der Bühne einen höheren Reiz. So wurde der Portikus, früher durch einfache Säulenstellung gebildet, nunmehr verdoppelt und zwischen den Säulen Logen angeordnet, welche den unmittelbaren Einblick auf die Bühne und einen heimlichen reizvollen Verkehr mit derselben ermöglichten, welcher mit der Kunst allerdings nichts zu tun hatte.

Diese Unsitte hatte in anderen Theatern sogar dahin geführt, daß auf dem Podium des erweiterten Prosceniums, der Avant-scène, besonders bevorzugte Hofleute und Würdenträger ihre Fauteuilles aufgestellt hatten, und führte endlich dazu, auch die Loge der Monarchen und anderer Personen vom höchsten Range an das Proscenium zu verlegen.

Es ist an anderer Stelle davon gesprochen, wie dieser Portikus Viktor Louis im Theater zu Bordeaux dahin geführt hat, seine Architekturformen auf den Theatersaal zu übertragen und wie endlich der heute geheiligte französische Theatersaal hieraus hervorging.

Man kann nicht sagen, daß bei der Bildung des Prosceniums während des XVII. und XVIII. Jahrhunderts die Idee desselben eine vollendete künstlerische Gestalt, ihre Kunstform erhalten hätte, meist wurde, der Konvention entsprechend, auch im Mutterlande des modernen Theaters dieselbe gedankenlos nachgeahmt

Der mächtige Portikus, wie er in dem für Italien maßgebenden Teatro de la Scala in Mailand als Umrahmung der Szene errichtet ward, wurde auch von den ins Ausland berufenen italienischen Architekten dahin übertragen.

Erst in neuerer Zeit wurde von dieser wuchtigen Dekoration der Bühnenöffnung ab und zu Umgang genommen und von „denkenden Künstlern" mehr oder weniger sinngemäße Formen angewendet. In dem k. k. Hof-Operntheater zu Wien bildete Van der Nüll dieselbe aus schräggestellten Stabbündeln, von welchen reichdekorierte Rundstäbe in gedrückter Bogenform die Öffnungen überspannen. Das Motiv von leichten, hintereinandergestellten, mit Laub umwundenen Triumphbögen, wie sie bei ländlichen Festen oder feierlichen Anlässen in der freien Natur aufgestellt werden, kann nicht gebilligt werden, da sie als Umrahmung einer Öffnung in der Wand des Zuschauerraumes nicht angesehen werden können und mit dieser Wand auch in keiner organischen Verbindung stehen, wenngleich nicht verkannt werden soll, daß dieses der Natur entlehnte Motiv, die Überleitung von dem geschlossenen Raume zu der freien Natur, auf der Szene geistvoll behandelt ist.

Sowohl in Italien, Frankreich und England, als auch in Deutschland findet man vereinzelte Beispiele bei neueren Theatern, welche von der Übung, die Bühnenöffnung als Triumphalpforte zu gestalten, abgehen und derselben entweder mehr oder minder reich dekorierte Rahmenprofile zugeben oder nur mit solchen einfassen.

In jüngster Zeit hat man diese Rahmenprofile gleichzeitig als Steigleitern ausgebildet, was für die rein künstlerische Auffassung ihrer Erfinder besonders charakteristisch ist. Wenngleich die Einfassung einer Öffnung in einer Mauer, welche einen Raum umschließt, mit einem Rahmenprofil nicht perhorresziert wird, so müssen doch in dem vorliegenden Falle die ungewöhnlichen Dimensionen, sowie die innere Bedeutung, welche derselben in der Trennungsmauer von Zuschauerraum und Bühne zukommt, in der Wand, welche die Welt des Subjekts von der Welt des Objekts scheidet, zu einer anderen als rein philisterhaften Auffassung und Formgebung hinleiten. Es ist von diesem Standpunkte aus ein Fehler und eine Geschmacklosigkeit sondergleichen, diese Einrahmung, wie zum Beispiel in dem Frankfurter Theater von Lucae, als einen protzigen, vergoldeten Bildrahmen hinzustellen.

Man könnte sich versucht fühlen, auf den Unterschied von Malerei und Drama zu verweisen, der von diesem Architekten nicht erfaßt ist.

Wenn man auch von einem Weltbilde auf der Szene spricht, so ist dies doch nicht ein Bild auf einer Fläche, die Darstellung eines momentanen Zustandes der Dinge, sondern ein Vorgang im Raume, die Darstellung des Wechsels der Zustände der Dinge in der Zeit. Während sonach das gemalte Bild eines Momentes eine Ruhelage darstellt, stellt die dramatische Szene die Bewegung, eine Aufeinanderfolge von Momenten dar, diese ist ihr eigenstes Element. Während der Rahmen den Moment des gleichzeitigen Zustandes der Dinge umfaßt, begrenzt und festhält, bewegen und wirken in der Einfassung der Szene die Dinge über diese Grenze hinaus und die Dinge außerhalb derselben wirken unausgesetzt auf sie und ihre Bewegung herein. Ich bin daher der Meinung, daß auch die bewegten Bilder des Kinematographen nicht auf einer Fläche, welche von einem Bildrahmen umgrenzt ist, stilistisch richtig gezeigt werden können.

Auch hier ist, wie bei dem dramatischen Vorgange, die Einfassung einer Öffnung gegeben, durch welche man auf die sich bewegenden Dinge der Außenwelt hinaussieht. Die Auffassung des Prosceniums als Bildrahmen ist daher eine unglückliche. Nicht glücklicher sind jene Architekten gewesen, welche die Hindernisse, die das monumentale Bühnenportal mit Säulen und Bogenvorsprüngen dem guten Sehen von den Seitenplätzen in den Theatern bietet, damit hinweggeräumten, daß sie nur eine schräge Laibung der Öffnung herstellten und diese mit allerlei ornamentalen Rahmenprofilen und Füllungen versahen.

Es wurde schon früher erwähnt, wie Semper durch das doppelte Proscenium in seinem Festspielhausprojekte eigentlich das Zuschauerhaus und das Bühnenhaus sonderte, in zwei Häuser auseinanderlegte, zwischen welchen der „mystische Abgrund" gähnt.

Wäre auch das Proscenium an der Wand des Zuschauerhauses richtig als Teil eines Rauminnern dargestellt, so mußte das zweite notwendig als Teil eines Raumäußern gebildet werden. Aber weder das eine, noch das andere war der Fall. In dem Bühnenfestspielhause zu Bayreuth ist die Säulenstellung der Bühnen öffnung perspektivisch erweitert vor dem Bühnenhause fortgesetzt und diese Fortsetzung ist nach R. Wagner „das wahrhafte Theatron".

Dieser „gleichsam übermauerte Vorhof" mündet in das Bühnenhaus, in den Raum, welcher die Welt der Erscheinungen umschließt, unterschiedslos ein und vernichtet so die trennende Wand, welche die Grenze von Subjekt und Objekt in unserem Theater markiert, und steht mit der Einschließung der Welt der Erscheinungen in ein solches Haus noch auf dem Standpunkte der Mysterienbühne.

Wenn hierin schon ein Schritt gemacht ist, welcher die Vereinigung der beiden Elemente zum Zwecke hat, so ist es doch ein falscher Schritt, denn immer muß diese Vereinigung formal richtig getan sein.

Wäre das Zuschauerhaus bloß „ein Zugang zu diesem Gebäude", dem Bühnenhause, „ein gleichsam nur übermauerter Vorhof" zu demselben, wie Richard Wagner in Band II seiner gesammelten Schriften, pag. 26 sagt, dann wäre diese Öffnung im Sinne eines mächtigen Portals an der Außenwand eines Hauses, in dessen Innerem der szenische Vorgang zum Schauspiel bereitet wird, zu lösen, dies ist aber nicht der Fall, denn in einer Richtung ist die Wand, in welcher sich die Prosceniumsöffnung befindet, der Abschluß des Zuschauerraumes, außerhalb welchem die Welt der Erscheinungen scheinbar unbegrenzt liegt, in der anderen Richtung aber ist diese Wand die Grenze der Außenwelt, vor welcher das erkennende Subjekt sich befindet; diese Wand ist also mindestens beiden gemeinsam. Auch wenn die Faselei von dem „mystischen Abgrund" ernst zu nehmen wäre, würden sowohl die beiden Semper'schen Proscenien, wie deren vervielfachte Aufstellung in einem Saale eine verschiedene formale Behandlung erfahren müssen.

Es ist schon an anderer Stelle der Nachweis geliefert, daß die beiden Teile des Theaters, Zuschauerraum und Bühnenraum, die einander bedingenden, wenn auch gegensätzlichen, dennoch gleichwertigen Elemente desselben sind und so wird denn die Vermählung dieser Gegensätze in den Formen der Prosceniumsöffnung ausgedrückt werden müssen. Dies sichert derselben auch jene Eigentümlichkeiten, die weder der Triumphpforte, noch dem Portale, noch dem Bildrahmen entlehnt werden können. Allein hiezu ist auch die Erscheinung der Wand nötig, welche den derzeitigen Theatern fehlt, und so sehen wir denn, daß in den traditionellen Formen der bestehenden Theater eine sinngemäße Ausbildung der Teile nicht möglich ist und daß auch die so als richtig bestimmte Form nur eines Teiles gegen das Ganze des heutigen Zuschauerraumes Einspruch erhebt.

Ein bisher nicht berührter Teil des Prosceniums ist die Schwelle der Öffnung.

Ich habe mich früher schon zur Ansicht Durm's und Bethe's bekannt, daß im hellenistischen Theater das Spiel auf dem Logeion stattfand, welches mindestens 2·5 *m* bis 3 *m* über der Orchestra erhöht war. Der Raum vor demselben war frei und bildete den Platz für die anderen orchestischen Spiele der Chöre, der Tänzer und Spieler. Daß die Brustwand des Logeion in einzelnen Fällen reich gegliedert und geschmückt war, steht nur in Einklang mit dem ganzen Bauwerke.

Auch die durch Ausbreitung der Komödie und des Phlyax in römischer Zeit bewirkten Änderungen durch Vorrücken der Bühne und etwa die Anlage einer Freitreppe vor dieser Mauer in einzelnen Theatern ändert nichts an der Tatsache, daß das Spiel auf einem erhöhten Podium stattfand. Von den römischen Theatern ist uns durch zahlreiche Überlieferungen bekannt, daß das Bühnenpodium 1·00 *m* bis 1·30 *m* über den Zuschauerraum der Orchestra erhöht war. Die Begrenzung blieb aber bei beiden eine geradlinige.

Auch die Bühne der Renaissancezeit ist geradlinig begrenzt.

Die gleiche Einrichtung findet sich bei dem Teatro olympico, wie bei dem Gran Teatro Farnese.

Das altenglische Theater hatte noch eine geradlinige Begrenzung des Bühnenpodiums, erst im Globe-Theater biegt sich dasselbe in einer flachen Kurve gegen die Zuschauer aus.

Dasselbe war dabei von so großer Ausdehnung, daß es fast scheinen könnte, die Rücksicht auf die historischen Stücke mit ihren Kampfszenen sei es nicht allein gewesen, sie so zu gestalten, denn es war sehr dazu geeignet, die Zuschauer in der Grube der Aktion etwas ferner zu halten.

In Italien hatte diese Ausbiegung des Podiums schon früher bei der überhandnehmenden Pflege der Oper stattgefunden. Für das Vorschieben des Podiums sprachen vermeintlich Gründe der Akustik, vielleicht noch mehr die Eitelkeit der Sänger. Da die reichere Ausbildung der Prosceniumsarchitektur für die Vorschiebung des Podiums mitwirkte, so war diese Avant-scène sogar zu einer fixen Einrichtung in den Theatern geworden.

Es kann aber wohl nicht behauptet werden, daß diese Einrichtung eine Notwendigkeit, geschweige denn eine ästhetische Forderung für die korrekte künstlerische Lösung des Prosceniums sei. Im Gegenteile wirkt diese Einrichtung geradezu auf die Störung der Illusion hin, indem die Akteure zum Teile im Zuschauerraume agieren.

Die Form der Rampe als ein in den Zuschauerraum von außen hereinragendes Podium ist daher unrichtig, wenngleich eine Erhöhung über den Saalfußboden vielfältig motiviert erscheint.

Ist die Darstellung auf der Bühne als ein erhabenes Bild des Lebens zu betrachten, so ist nichts natürlicher, als dieses über das Niveau des Alltäglichen zu erheben und jene Formen für diesen Zweck zu wählen, welche die Kunst hiefür seit unvordenklichen Zeiten bereits geschaffen hat.

Wir sehen auch heute noch bei feierlichen Anlässen den Redner die Stufen einer Estrade ersteigen, um von dieser das Wort an die Versammelten zu richten und dieser Moment ist für den Redner, wie für die Zuhörer ein Akt der Erzeugung der Illusion, in gutem wie in schlimmem Sinne.

Die Form für das Höherstellen haben wir für die Erhabenheit des Göttertempels, eines Monumentes etc. in dem stufenförmigen Stylobat gefunden und sie gibt uns den Schlüssel zur Bildung der Schwelle des Prosceniums.

Dieselbe, aus einigen mächtigen breiten Stufen gebildet, welche von dem Niveau des Saales zu dem der Bühne emporführen, scheint mir jene richtige Vermittlungsform der Schwelle zu sein, welche von der Realität zur Idealität hinüberleitet.

Ein stufenförmiger Stylobat der Prosceniumsarchitektur verhindert auch die allzu große Annäherung der Zuschauer an die Szene, was ja wesentlich zur Steigerung der Illusion dient.

In dem Theater der Alten erzeugte der leere Raum der Orchestra diese Fernstellung der Bühnenaktion von den Zuschauern. In den römischen Theatern war die Orchestra zwar den vornehmsten Zuschauern vorbehalten, allein auch diese waren vor dem Grundkreise derselben auf „Bisellien“ gereiht, die auf breiten Stufen aufgestellt waren. Also auch hier blieb eine größere Distanz zwischen Zuschauern und Spielern.

Es ist daher ein Zurückgehen auf mittelalterliche Verhältnisse, wenn man in neueren Theatern die Sitze für die Zuschauer hart vor der Rampe anordnet. Wie soll da die Illusion zustande kommen, ein erhabenes Bild des Weltprozesses vor sich abspielen zu sehen, wenn die rohen Dekorationen und die grelle Schminke unsere Augen beleidigen?

Man denke doch nur daran, daß für die Betrachtung jedes Bildes eine gewisse geringste Distanz nötig ist, in der es noch als ein Ganzes wirken kann.

Es ist also auch in unseren modernen Theatern nötig, eine solche Orchestradistanz zu schaffen. War dieselbe durch ein großes Orchester halbwegs vorhanden, so ward diese wieder durch das versenkte Orchester vermindert oder mit dessen Beseitigung ganz aufgehoben. Daraus wird aber auch noch das vollständig Verkehrte erkenntlich, welches darin liegt, daß man das Podium als ein Äußeres in den Saal hereinschiebt, an die Zuschauer anschiebt.

Wenn also das Podium als ein außerhalb des Zuschauerraumes Gelegenes durch einen stufenförmigen Stylobat die Vermittlung mit dem Zuschauerraume erhält, vor welcher Schwelle die Zuschauer entfernt sitzen, so ist es wohl selbstverständlich, daß hiemit die Rampenbeleuchtung fallen muß und der Souffleurkasten auf ihr keinen Platz mehr finden kann.

Weder auf dem Logeion des griechischen, noch auf der Szene des römischen, noch auf dem Pulpitum des Teatro olympico, noch auf dem Palco scenico des Gran Teatro Farnese, noch auf der Shakespeare-Bühne befand sich dieses schändliche Instrument.

Was ist nicht alles schon gegen den Souffleurkasten auf der Bühne gewettert worden und doch hat sich derselbe darauf erhalten wie ein Fels im Meere!

Schauspieler und Sänger hängen unausgesetzt mit Aug' und Ohr am Souffleur und Kapellmeister und beeinträchtigen so ihre schönsten Leistungen.

Seine Abschaffung wird daher kaum auf einen Streich bewirkt werden können, allein sie läßt sich vorbereiten.

Schon an anderer Stelle wurde erwähnt, daß eine darauf abzielende Neuerung im Nationaltheater zu München eingeführt wurde. Der Souffleurkasten ist dort unter einer in der Mitte der Stufen liegenden Trophäe verborgen, deren Formen solange *verlogen* erscheinen müssen, als sie nicht ausdrücken, daß sie die Gedächtniskrücke vorstellt, welche der Souffleurkasten doch ist.

Der Souffleurkasten ist nur nötig, so lange die liederliche Art der Bühnenaufführungen statthat.

Es ist allgemein bekannt, daß ein Pariser Theater-Direktor mit einem Stücke sich nicht vor das Publikum wagt, das nicht bei dreißig und mehr Proben vollkommen künstlerisch durchgearbeitet wurde und dessen Rollen im Gedächtnisse der Darsteller feststehen. Auch von den „Meiningern“ und im k. k. Hof-Burgtheater zu Wien wurde solche Sorgfalt ab und zu von einem Direktor geübt.

Ebenso ist bekannt, wie *Richard Wagner* in seinem Bayreuther Theater diesen Beispielen folgte und wir kennen auch den großen Erfolg dieser ernsten Kunstbehandlung aus Vergleichen damit.

Man denke doch hier an die Griechen und frage sich, ob in der Orchestra oder gar auf dem Logeion ein Souffleur installiert war oder installiert werden konnte und welchem homerischen Gelächter ein solcher Vorgang verfallen wäre.

Die Umformung der Schwelle im Münchener Nationaltheater war also nicht hinreichend, diesen Illusionsstörer zu vertreiben. Wird erst der Rampe ihre jetzige Form gründlich genommen, so daß die Aufstellung des Schallkorbes unüberwindlichen Schwierigkeiten begegnet, so wird die Beseitigung desselben auch gelingen. Allerdings ließe sich dieser Effekt durch eine Umwälzung in unseren leidigen Repertoireverhältnissen auch schon früher erreichen.

In der Prosceniumsöffnung der heutigen Theater begegnen wir den merkwürdigsten Formen des sogenannten Mantels oder Manteau d'Arlequin, stofflichen Gebilden, welche mit dem Vorhang die Bühnenöffnung schließen. Der Mantel ist nicht in allen Theatern vor dem Vorhang angeordnet, sondern gewöhnlich nur der Arlequin.

In den neuzeitigen Theatersälen hatte dieser den Zweck, den aufgerollten Theatervorhang zu verdecken und den tieferen Einblick in die Bühne zu verhindern. Er war zuerst wohl aus Stoff; als man den Vorhang aufrollte oder hochzog, stellte sich die Notwendigkeit heraus, denselben aus festen Materialien zu machen, da beim Aufziehen des Vorhangs der Arlequin teils mitgenommen, teils durch die schwere Saumleiste des Vorhangs in Unordnung gebracht oder beschädigt wurde.

Ähnliche Übelstände führten dazu, die Entfernungen des inneren Mantels vom Vorhang und der ersten Kulisse größer zu machen. Die Einführung mehrerer Vorhänge führte weitere Änderungen herbei, die aber nicht in Beziehung zu dem Gegenstande unserer Besprechung stehen.

Der Arlequin aber wurde schon in frühester Zeit eine feststehende Einrichtung, welche von dem Vorhange zum Proscenium übergegangen war.

So sehen wir denselben in dem Teatro Farnese zu Parma als eine kurze, durch vier Knoten in starre Falten geraffte, sonst steife plastische Draperieimitation mit reicher Ornamentik.

Bald suchte man dieser Stoffimitation ein monumentales Gepräge zu verleihen, meist mit größtem Ungeschick und Unverstand. Eines der guten Beispiele dieser Art befindet sich im Proscenium des k. k. Hof-Operntheaters zu Wien, das aber gleich darauf von flinken Theaterbauleuten im Stadttheater wieder recht verballhornt wurde.

In der großen Oper zu Paris ist demselben der Stoffcharakter gewahrt geblieben, wenn er gleich mit seinen reichen Borduren, seiner ornamentalen Applikation, insbesondere aber durch seinen Zuschnitt an die Rideaux der Alltagstapezierer erinnert.

Im k. k. Hof-Burgtheater zu Wien ist er ein plastisch nachgebildeter, in weiche, runde Falten gelegter Stoffvorhang mit spärlicher Vergoldung und aufgesetztem Wappenschilde, statt der anderwärts höchst sinnreich angebrachten Uhr!

Müssen wir in dem monumentalisierten Arlequin einen Fehlgriff erkennen und dem Stoffcharakter desselben den Vorzug und die stilistische Berechtigung zuerkennen, so bleibt die Frage seiner Notwendigkeit und des Ortes seiner Befestigung, wie seiner Form noch eine offene.

Es ist gar kein Grund vorhanden, welcher nötigen könnte, an den Sturz des Prosceniums eine Draperie zu hängen.

Jede große Öffnung eines architektonischen Gebildes, sei es ein mächtiger Bogen, sei es ein wagrechter Sturz über einer Pfeilerstellung, ist gleich gut geeignet, den Rahmen für das lebende Bild in der Natur abzugeben, auf das wir hinausblicken.

Ist der Gegenstand des Interesses, welcher uns durch diese Öffnung sichtbar wird, eng begrenzt, so wird uns die Umrahmung überflüssig weit erscheinen und wir können für eine gute Bildwirkung wünschen, daß sie enger wäre. Daß wir aber eine solche Öffnung machen, die für alle Fälle zu groß ist und die ständig verhängt werden muß, oder daß eine solche Verhängung sogleich entweder in einer fixen Imitation oder gar in einer monumentalisierten Formgebung starr gemacht werde, dafür spricht gar kein vernünftiger Grund.

Wenn also in der Prosceniumsöffnung des k. k. Hof-Burgtheaters zu Wien das obere Drittel durch den plastischen Harlequin fest zugedeckt ist, so ist diese Öffnung eben um ein Drittel zu hoch gemacht. Wenn nun gar hinter diesem Harlequin noch ein Rideau ständig befestigt ist, welcher noch einen großen

Teil der Bühnenöffnung zudeckt, so daß von der gemauerten Prosceniumsarchitektur $^1/_4$ ihrer Höhe überflüssig erscheint, so ist es wohl sicherlich nur ein mildes Urteil, wenn gesagt wird, daß hier Zweck und Form in gar keinem Einklange stehen.

Es muß aber hier gleich gesagt werden, daß das von dem Regisseur geschaffene Bühnenbild vortrefflich ausgestaltet ist und für den guten Geschmack desselben zeigt. Er läßt sich durch die Ungeschicklichkeit der Architekten nicht zu dem blühenden Unsinn verleiten, dem wir in anderen Theatern begegnen, wo beispielsweise eine Bauernstube oder ein Kerker immer ein gewaltiger Raum von mindestens 10 *m* Höhe ist.

Der Einfluß der Bühnenkünstler auf die Gestaltung des Bühnenbildes ist also in dieser Beziehung ein lobenswerter und darauf gerichtet, die Folgen der monumentalen Sünden des Theaters unschädlich zu machen.

In den in der Fig. 43 mitgeteilten Grundriß ist ein Versuch eingezeichnet, den der Architekt machen wollte, diese Prosceniumsverkleinerung durch feste Bauformen herbeizuführen.

Ob dieser Gedanke von Semper oder von Hasenauer herrührt, konnte ich nicht feststellen, aber daß dessen Ausführung von Hasenauer, welcher den Bau des k. k. Hof-Burgtheaters vollendete, unterlassen wurde, wissen wir alle.

C. Der Vorhang.

DER Vorhang als Abschluß der Skene war dem attischen Theater noch nicht bekannt. Die Wand der Kostümbude, welche dem Spiele als Hintergrund diente, hatte gegen die Orchestra in früher Zeit nicht einmal Türöffnungen.

Zum ersten Male wird derselben in der Orestie im Jahre 458 v. Chr. erwähnt.* Die Öffnungen in der Kostümbude lassen aber vorerst auf Dekorationsteile oder Türen schließen, vielleicht später erst auf Stoffvorhänge.

Obzwar einzelne Autoren behaupten, daß, als das Ekkyklema der attischen Skene eingefügt wurde, ein Ausschnitt in der Dekorationswand vor der Kostümbude bestand, dessen verschließende Teile seitlich verschoben wurden, so ist doch Abschluß wie Freilegung dieser größeren Skenenöffnung mittelst eines Vorhanges leichter zu bewirken, also wahrscheinlicher. Bethe in seinen „Prolegomena zur Geschichte des Theaters im Altertum" nimmt an, daß eine besondere Dekorationswand nicht bestand und es viel wahrscheinlicher ist, daß diese Hintergrunddekoration auf der Wand der Kostümbude selbst hergestellt war. Dann wird wohl auch der verschiebbare Teil sich innerhalb der Skene befunden haben.

Wenn man bedenkt, daß eine besondere Dekorationswand für ihre Aufstellung allein schon die Überwindung großer Schwierigkeiten bei Ausdehnung der Skene von mehr als 20 *m* Breite voraussetzt, so steigern sich dieselben noch mehr, wenn einzelne größere Teile dieser Dekorationswand seitlich verschiebbar gemacht sein sollten.

War der Verschluß der Ekkyklemaöffnung in der Wand dèr Kostümbude aber selbst ein Vorhang, so war er doch kein Theatervorhang in modernem Sinne, weil er erstlich nicht bei allen Stücken gebraucht wurde, also nur episodisch in Verwendung kam, und zweitens, weil er nicht den ganzen Spielplatz abschloß.

Aus dieser Betrachtung geht auch hervor, daß in der Periode des Orchestraspieles ein den ganzen Spielplatz abschließender Vorhang auf die größten Schwierigkeiten gestoßen wäre. Bethe zeigt aus der Erörterung der bezüglichen Werke der Klassiker, daß dieselben sich in äußerst geschickter Weise, wo Zurüstungen zu Beginn des Stückes notwendig wurden, aus der Affaire zogen, und daß sonach erst später, im Jahre 427 v. Chr., der Vorhang als Abschluß der Skene eingeführt wurde.

Bei jenen Theatern, wo ein Säulenportikus der Hintergrund des Spielplatzes war, mögen wohl vielfach Raumabschlüsse mittelst Teppichen (peristomata, peploi, katapetasmata) vorgekommen sein, aber auch diese waren kein Theatervorhang,** sondern Dekorationsteile, welche unseren Setzstücken entsprechen würden. Die Verwendung von riesigen Zelten aus Stoff vor dieser Zeit kann nicht einleuchtend machen, daß etwa früher schon ein solcher Skenenabschluß vorhanden war.

Wir haben an anderer Stelle gezeigt, daß erst mit der Herstellung der Paraskenien die Möglichkeit für Anbringung eines Theatervorhanges gegeben war.

Insolange aber noch keine erhöhte Bühne eingeführt war, konnte dieser Vorhang auch nicht wie später bei den Römern aus auf Rahmen gespannten Stoffen hergestellt sein.

Bei der hochgelegenen Bühne, welche von Paraskenienbauten begrenzt war, konnte durch einfache Seilzüge die Skene den Blicken der Zuschauer verdeckt oder enthüllt werden. Bei jenen Theatern, welche dieser Paraskenien entbehrten, waren seitlich vom Logeion wahrscheinlich aufragende Maste oder Gerüste, an welchen diese Seilzüge befestigt waren, errichtet, an deren Fuße dann der Bewegungsmechanismus angebracht war. Auf diese Art der Aufhängung deuten gewisse Fundstücke bei den Theatern von Eretria und Megalopolis, wie auch Darstellungen auf Vasenbildern hin.

---

* Schuberth, Lohde etc

** Der Stil, G. Semper I B., pag. 278.

Auch das Herablassen eines Vorhanges bei Beginn einer Szene und Aufziehen am Schlusse derselben scheint stattgefunden zu haben, wie Stellen aus Pollux und Virgil vermuten lassen, jedoch dürfte dies erst in der römischen Periode der Fall gewesen sein. Immerhin aber ist als sicher anzunehmen, daß der Vorhang nicht die ganze Skene der Höhe nach verdeckte.

Bei den späteren Theatern, deren Durchmesser von 50 *m* bis 150 *m* betrug und denen eine Höhe der Skenenwand bis 15 *m* bei einer Breite zwischen den Paraskenien 20 *m* bis 40 *m* eigen war, hätten geradezu erstaunliche Einrichtungen vorhanden gewesen sein müssen, deren Existenz auch in den baulichen Resten ihre Spuren hinterlassen haben würde.

Aber auch bei dem gänzlichen Mangel solcher Spuren würde dieser erstaunlichen Einrichtung so manches Wort in den Nachrichten aus jener Zeit gewidmet gewesen sein, diese sind aber gleichfalls nicht aufgefunden.

Die Parapetasmata waren daher nur teilweise Skenenabschlüsse, welche auch nur bis zu jener Höhe reichten, die den Zuschauern in der letzten Reihe des Sitzraumes den Einblick auf den Spielplatz verdeckten. Wenn man die durch die Ausgrabungen uns bekannt gewordenen Theater auf diesen Umstand untersucht, so kommt man zu Dimensionen von 5·00 *m* bis 6·00 *m* Höhe. Diese Vorhänge waren auch nicht schmucklose Segel. Eine Reihe von Stellen der alten Autoren bezeugen ihre Kostbarkeit, ihren Schmuck mit Götterabbildungen, ihr kunstvolles Gewebe, oder ihre Bemalung.

Es ist dies auch kaum anders möglich, wenn man sich gegenwärtig hält, daß die ganze griechische Kunst polychrom war.

Das ganze Skenengebäude war in farbiger Architektur, Plastik und Malerei ausgeführt, reichliche Vergoldung erhöhte noch deren Pracht. Die Schauspieler erschienen in herrlichen Gewändern, und da hätte allein aulaea oder parapetasma farblos oder einfärbig sein sollen? Dies ist bei einem Volke von so eminent künstlerischer Begabung unmöglich anzunehmen.

Wie wir in dem Kapitel über die Skene des griechischen Theaters dargetan, wurde dieser Vorhang zu Beginn des Schauspiels auch nicht aufgezogen. Die ganze Einrichtung derselben widerspricht dem.

Wir haben uns daher den Vorhang im griechischen Theater als ein nur den unteren Teil der Skene abschließendes Gewebe vorzustellen.

Im römischen Theater entwickelten sich die auf die Szene Bezug habenden Einrichtungen viel rascher und großartiger. Sie fallen auch in das erste Jahrhundert, also in eine Zeit, in welcher sie genaue Kenntnis der griechischen Theatereinrichtungen besaßen und sogar umbildend auf diese einwirkten.

Bezüglich des Vorhanges ist aber von dem frührömischen Theater zu sagen, daß es desselben entbehrte.

Die durch die Komödien bedingte große mittlere Öffnung in der Szenenwand, welche zuerst einen Einblick in das Innere eines Hauses gewährte und welche von Plautus vielfach benützt wird, konnte geschlossen werden. In kleineren Theatern ist dies wohl durch eine Tür denkbar, allein bei dem Pompejus-Theater im Jahre 55 v. Chr. ist diese Öffnung schon 7 *m* breit. Das Maß der königlichen Pforten in den ihm vorangegangenen Theatern ist mir nicht bekannt, allein es ist anzunehmen, daß sie gleichfalls mehrere Meter breit waren. Den Verschluß desselben bildete das Siparium, also ein Vorhang. Auch dieser ist nicht der Theatervorhang im modernen Sinne, da er nur episodisch gebraucht wurde und nicht die ganze Szene abschloß.

Die Nachrichten der Klassiker bezeugen aber, daß zu den Aktschlüssen eine Art Vorhang in Verwendung kam und dieser, die „Scabella", am Rande des Pulpitums aus dem Hyposcenium aufstieg.

Aus dem Kapitel „Szene" wird klar, daß derselbe nur einen Teil, zirka ein Drittel der Bühnenbreite groß war und die Szenenrückwand über demselben sichtbar blieb. Er hatte sonach nur die Aufgabe, den Spielplatz soweit zu verdecken, daß die auf demselben etwa vorzunehmenden Veränderungen den Zuschauern auch der letzten Reihe der Cavea verborgen blieben. Bei denjenigen dramatischen Aufführungen, an welchen ein sehr zahlreiches Personal teilnahm, für welches der Raum der ganzen Szene notwendig war, kam diese Einrichtung wohl füglich gar nicht zur Verwendung.

Von der mittelalterlichen dreiteiligen Mysterienbühne, welche auf freiem Felde oder auf dem Marktplatze errichtet war, wird uns berichtet, daß sie vor Beginn des Spieles mit einem Vorhange verdeckt war. Als dieselbe in Frankreich in einen Saal übersiedelte, gelangte dieses Inventarstück daselbst in den Theatersaal.

Das Theater der Akademien in Italien, das wir in dem Teatro olympico uns erhalten sehen, hatte keinen Vorhang, selbst keine Portièren.

Auch das altenglische Theater mit seiner offenen Szene, die zum größten Teile im Zuschauerraume lag, entbehrte des Vorhangs. Die seitlichen Portièren und selbst der Stoffabschluß der Hinterbühne, welche als eine Weiterentwicklung des Ekkyklema oder des Postsceniums anzusehen ist, ist nicht der Vorhang unseres modernen Theaters.

Als an den kleinen Höfen der italienischen Fürsten, bei Festen, in den Sälen ihrer Paläste, die szenischen Spiele eine ständige Einrichtung hervorriefen, kam auch der Vorhang in dauernde Verwendung.

Bei dem unmittelbaren Verkehre der Künstler der Renaissancezeit an den Fürstenhöfen konnte es nicht ausbleiben, daß sich auch die vornehmsten derselben mit dieser Aufgabe befaßten und die Nachrichten hierüber besagen, daß die Bühnenöffnung mit kostbaren Stoffen, Teppichen oder Gobelins abgeschlossen war.

Der Vorhang tritt also erst mit dem Theater in geschlossenem Raume auf.

Er wurde in jenen Zeiten nicht aufgezogen, da hiezu wohl der Raum fehlte, da Bühne und Zuschauerraum unter gleicher Decke lagen, sondern herabgelassen oder zur Seite geschoben.

Für die Aufnahme des herabgelassenen Teppichs hatte man gleichwie in dem Theater zu Pompeji dadurch Vorsorge getroffen, daß er in eine breite mächtige Rinne am Rande des Podiums sinken konnte.

Allein die Übelstände, welche sich hiebei oftmals ergeben haben mögen, wenn diese Vorhänge schwere Teppiche oder Gobelins waren, führten wohl dazu, die seitliche Verschiebung desselben dieser Einrichtung vorzuziehen und als man durch die Verwendung von Prospekten darauf geführt wurde, diese auf hochgelegenen Walzen aufzurollen, kam auch die Stunde für das Aufwickeln des Vorhangs.

Bei dem Gran Teatro Farnese finden wir diese Einrichtung bereits zu großer Vollendung gebracht und hinter dem Arlequino verborgen. Der Vorhang ist überaus prunkvoll ausgestattet. Das erste Siparium dieses Theaters, welches eine auf die Hochzeit Odoardo's bezughabende allegorische Darstellung enthält, war überdies mit den Wappen der Medici und Farnese geziert, mit Genien umgeben und mit Guirlanden von Blumen umrahmt. Ein alter Stich in der Galerie zu Parma gibt uns ein Bild dieser Tapete.

Auch spätere Vorhänge dieses Theaters wurden von bedeutenden Künstlern ausgeführt, so von Agostino Caracci, Ricci, Bibiena etc.

Es wurde Mode, große Gemälde auf den Vorhängen auszuführen.

Die Gegenstände derselben hatten auf das Theater keinen Bezug, es wäre denn, daß man die mythologischen Darstellungen der Musen, des Apollo, der Aurora, Pluto's dafür nimmt.

Oft waren es idyllische Darstellungen, Schäferspiele, Veduten von Städten etc., nur selten kam die Darstellung von Szenen aus Theaterstücken selbst vor. Dies ist bis auf die neueste Zeit nicht anders geworden, ja wenn man der amerikanischen Erfindung der Annoncenvorhänge gedenkt, nur noch schlimmer.

Außer diesem Vorhange kamen aber, um den szenischen Anforderungen der Stücke zu genügen, auch noch andere Vorhänge hinzu, so daß man nunmehr Haupt- und Zwischenvorhänge unterschied. Die Hauptvorhänge mit ihrer schwerfälligeren Beweglichkeit waren der Eitelkeit der Spieler ein großes Hindernis.

Ihr Erscheinen vor dem Vorhange mußte bequemer gemacht werden. Dies war bei einem zweiteiligen Zwischenvorhange möglich. Der Hauptvorhang verschloß nunmehr die Bühnenöffnung vor dem Beginn des Spieles und senkte sich erst am Schlusse desselben.

Zu diesen Vorhängen kamen wohl in reichdotierten Theatern noch einige hinzu. Im k. und k. Hof-Operntheater zum Beispiel für große Opern ein anderer Hauptvorhang als für kleine Opern oder das Ballett, und zu alldem nach dem Ringtheaterbrande in Wien der eiserne Vorhang.

Für diesen sind verschiedene Konstruktionen gewählt, manche von großer Scheußlichkeit, z. B. jene aus Wellblech oder Jalousietafeln. Aber auch in diesen eisernen Vorhang, für welche das österreichische Theatergesetz das Herablassen nach jedem Aktschluß vorschreibt, wollte die Eitelkeit der Komödianten ein Loch reißen.

Es wurde ernsthaft die Forderung gestellt, in demselben eine Tür anzubringen.

Nichtsdestoweniger hat sich trotz des eisernen der härene, seitlich zusammenraffbare oder verschiebbare Vorhang bis auf unsere Tage erhalten und entspricht diese Form vollkommen zwecklich und formal.

Diese richtige Empfindung hat auch durch lange Zeit die Dekorationsmalerei, welcher bei einfacheren und reicheren Theatern der Vorhang überantwortet war, geleitet. Die meist in mächtigem Faltenwurfe durch Schnüre mit Quasten in große Partien gerafften Vorhänge sind auf die glatte Leinwand gemalt und erinnern so an jene Zeiten, wo die menschliche Hand den Vorhang zur Seite schob. Auch heute noch findet dieser Vorgang bei Aktschlüssen, zum Beispiel im Teatro Fenice in Venedig, statt; sogenannte Zwischenvorhänge, welche den Szenenwechsel verbergen, sind zweiteilig noch in vielen großen Theatern im Gebrauch. Im Bühnenfestspielhause zu Bayreuth wird der Vorhang seitlich zusammengeschoben, ja in neueren

Bühnenstücken, zum Beispiel in „Romeo und Julie", den „Pagliacci" etc. ist dieser zweiteilige Vorhang, durch welchen der Prologus auftritt und verschwindet, zu einem notwendigen Inventarstücke gemacht. Uns scheint auch, daß das Bühnenbild, insbesondere bei Apotheosen, viel günstiger zur Erscheinung gelangt, wenn dasselbe zwischen den weichen Linien der sich übergreifenden Säume eines zweiteiligen Vorhanges sichtbar wird oder entschwindet, als unter der schweren horizontalen Fußleiste des ungeteilten hochgezogenen Vorhangs.

Ich will nicht absolut behaupten, daß der Theatervorhang so beschaffen sein müsse, da auch der ungeteilte, hochzuziehende, seine richtige formale Ausbildung vorausgesetzt, gewiß auch seine Berechtigung hat. Diese sehen wir in der Form des Teppichs gegeben.

Der Hauptvorhang für große Opern, der Nebenvorhang für kleine Opern in dem k. k. Hofopernhause zu Wien sind in diesem Sinne von dem Architekten Van der Nüll entworfen. Wenngleich die ausführenden Maler nicht auf der Höhe des Architekten standen, so konnten sie den Sinn der Dekoration nicht ganz verdunkeln.

Wenn aber ein gemalter, in schweren Falten geraffter Stoffvorhang hochgezogen und herabgelassen wird, so ist dies gewiß widersinnig, mindestens widersinniger, als wenn er zur Seite geschoben wird. Was sonst noch an gemaltem Unsinn sich auf Theatervorhängen findet, davon hat gewiß jedermann mehrere Beispiele in Erinnerung.

Ich will nur noch der jüngsten Behandlung der eisernen Kurtine von Seite der Maler Erwähnung tun.

In der Hofoper und dem Hof-Burgtheater zu Wien wurden schmiedeeiserne Gittertore darauf gemalt, durch welche man auf eine Landschaft sieht.

Wollte der Maler damit anzeigen, daß die Landschaft auf Eisenblech gemalt ist, so ist ihm dies wohl nicht gelungen; wollte er mit dem Gitter demonstrieren, daß die Kurtine gegen die Flammen Schutz bietet, so befand er sich ebenfalls im Irrtum. Es ist aber keine Dummheit so groß, als daß sie nicht nachgeahmt würde und so finden wir denn einige Jahre später auf dem Vorhange des neuerbauten Theaters zu Salzburg das schmiedeiserne Gitter aus der Sebalduskirche daraufgemalt. Ich übergehe andere ähnliche Unglücksfälle.

Wenn in den Theatern, welche nach der herkömmlichen Schablone erbaut und darnach auch betrieben werden, ein feuersicherer Vorhang sich als sehr zweckmäßig erweist und vielleicht nicht entbehrt werden kann, ohne das Leben und die Gesundheit der Zuschauer einer großen Gefahr auszusetzen, so wäre dieser in jenem Theater nicht nötig, in welchem eine Feuersgefahr ausgeschlossen ist; allein, was auch bei dem feuersicheren Vorhange nicht nötig ist, das ist, daß man ihn mit Eisenkonstruktionen bemalt.

Der Theatervorhang ist vor allem anderen ein Vorhang, welcher uns den Blick in die Außenwelt zu verdecken hat, aber nicht eine feste Wand, welche uns vor den Gefahren eines Bühnenbrandes zu schützen bestimmt ist.

Wenn nun schon dem Vorhange diese schützende Eigenschaft gegeben wird, für die Zuschauer hat er die Eigenschaft als Theatervorhang nicht verloren. Es ist hier nur eine ähnliche Materialveränderung vorgegangen, wie bei dem Wasserdichtmachen von härenen Stoffen. Ihr Ansehen als härene Stoffe und ihre Zweckbestimmung für Kleidung wird ihnen damit nicht genommen, deshalb hat auch der Theatervorhang seine härene Eigenschaft nicht zu verlieren. Selbst wenn dies nicht richtig wäre, so blieben die vor eine Landschaft gemalten schmiedeeisernen Gitter, welche dann mit der Landschaft in die Höhe gezogen werden, ein Nonsens, der umso unverzeihlicher ist, als die tektonischen Künste der Renaissance eine Fundgrube für eine materialgemäße Dekoration geben, sowohl in Farben der Metalle, als der Emaille.

Für die richtige Ausbildung des Zuschauerraumes ist auch die Art der Bewegung des Vorhanges, sowie die Stelle, an welcher er angebracht ist, nicht gleichgiltig.

Ich meine hier nicht unter Art der Bewegung die Geschwindigkeit, mit welcher der Vorhang bewegt wird, denn in dem gefühlvollen Vorhange R. Wagner's sehe ich eine überraffinierte Künstelei, sondern die Einleitung des Aktes der Bewegung und deren Richtung.

Wenn wir uns in einem Saalraume befinden, an dessen einer Wand eine große Öffnung durch einen Teppich oder Vorhang geschlossen ist, so werden wir, wenn wir durch diese Öffnung sehen wollen, die Handlung des Öffnens, sei es durch Beiseiteschieben, Aufziehen oder Herablassen, vornehmen; geschehe dies nun unter Anwendung aller technischen Künste, durch die unbedeutendste Tat, zum Beispiel durch das Drücken auf einen Knopf, oder selbst durch das Wort, den Wunsch oder Befehl an ein Dienstorgan, immer sind es wir, die Zuschauer, welche den Willen ausdrücken, daß der Vorhang gehoben oder zur Seite geschoben oder herabgelassen werde.

Der Wille, das Weltbild zu sehen, liegt vor der Bühne und die notwendige Äußerung dieses Willens liegt daher im Zuschauerraume. In dem modernen Theater ist die Praxis eine gerade entgegengesetzte.

Im französischen Theater wird durch das Aufstoßen eines Stockes auf das Bühnenpodium der Beginn der Vorstellung angezeigt. Von anderen wird er durch den Schlag auf eine mächtig dröhnende Metallscheibe markiert, bei unseren Theatern unterbleibt ein solches Zeichen gänzlich, wenn man nicht etwa das telegraphische Signal von der Bühne an den Kapellmeister oder das Aufschlagen des Taktstockes desselben dafür nehmen will.

Bei dem unsichtbaren Orchester wird auch dies in den „mystischen Abgrund" versenkt.

Wie sinngemäß wäre das Erscheinen einer Person von der Szene, welche diese Willensäußerung der Zuschauer auszudrücken hat und schon durch ihr Erscheinen diesem Willen die Richtung gibt. Bei den meisten derzeitig bestehenden Theatern läßt sich diese Einrichtung nicht treffen, trotzdem dieselbe außer der sinnfälligen ästhetischen Berechtigung für diesen Zweck noch manche andere Vorteile bietet.

Sie könnte den Rapport des Dienstes hinter dem Vorhange mit dem Publikum vermitteln, sei es im Falle eines störenden Ereignisses auf der Szene, sei es im Falle eines Vorganges im Zuschauerraume.

Wenn für diese Person der Weg bereitet ist, was bei den Theatern mit einer Avant-scène heute selbst leicht herzustellen wäre, so könnten auf demselben Wege auch die akklamierten Akteure erscheinen, ohne die ganze schwere Vorhangmaschinerie ihrethalb in Bewegung setzen zu müssen, wenn schon diese Eitelkeitskomödie in der Komödie nicht in eine würdigere Form gebracht werden könnte.

Diese Personen, die Wächter an der Pforte, durch die sich der Weltprozeß dem Zuschauer offenbart, würden mindestens ebenso ernst und würdig erscheinen, als im hellenistischen Theater die Rhabdophoren oder Rabduchen. Die Stelle, an welcher der Vorhang angebracht ist, ist für das Theater nicht gleichgiltig oder willkürlich zu wählen. Bei unseren derzeitigen Proscenien ist derselbe außerhalb der Saalöffnung, durch welche wir in die Welt der Erscheinungen blicken, angebracht. Auch hieraus geht klar hervor, daß das Proscenium nicht als Bildrahmen geformt sein kann. Der Vorhang, ob er sich nun innerhalb oder außerhalb befinden möge, bildet aber einen Teil der gemeinsamen Trennungswand, welche Zuschauerraum und Bühne scheidet, dessen Entfernung die Illusion einleitet, in welcher wir im Selbstvergessen in dem Vorgange auf der Szene aufgehen. Die Sichtbarkeit von Resten dieses Vorhanges an den Seiten oder in der Höhe würde die Illusion nicht stören, wenn es nicht der Umstand vermöchte, daß der Vorhang außerhalb der Saalwand sich bewegt, was aber unbedingt stören muß, das ist der Mantel, wie er in unseren Theatern in Übung ist, der sichtbar wird, wenn der Vorhang aufgezogen ist. In dieser Form erscheint er bestenfalls als die sichtbaren Teile eines Zeltes, durch welches wir hinaussehen, denn in einem Zelte spielen sich diese Vorgänge sicherlich nicht ab. Es ist dieses Zelt als förmlich über dem Zuschauerraume ausgespannt, was wir aber nur gewahr werden, wenn der Vorhang gehoben ist. Das Absurde dieser Einrichtung ist damit wohl hinreichend dargetan.

Ich erwähnte früher, daß der Vorhang eigentlich ein Teil der gemeinsamen Trennungswand von Zuschauerraum und Bühne ist, die Stelle seiner Befestigung wäre korrekt in der Dicke oder Laibung der Prosceniumsöffnung und dadurch auch das Zur-Seite-Schieben die richtige Bewegungsart für denselben. Diese Bedingungen führen aber auch zu dem Ersatze des unentbehrlichen Mantels, durch formale Behandlung desselben als ein Teil der Prosceniumslaibung.

Diese Form gibt uns das Mittel an die Hand, für die zeitweilige Einengung der Szenenöffnung andere als stoffliche Dekorationsteile zu setzen, die als Teile des Prosceniums erscheinen, dessen größte Weitung sich durch die gebaute Saalöffnung darstellt.

Hier ist also das Theater dann nicht mehr in zwei, durch einen „mystischen Abgrund" getrennte Gebäude zerlegt, sondern nur durch eine gemeinsame Wand getrennt, die Wand des Zuschauerraumes, durch deren Öffnung wir in die Welt außerhalb desselben blicken.

Wenn im k. k. Hof-Operntheater zu Wien bei der Aufführung von „Eugen Onegin" zum Beispiel der Vorhang sich hebt und wir die Öffnung bis auf ein Viertteil der Fläche mit roten Fetzen verhängt finden, so sind für die Einengung der Szene an sich ästhetische Gründe maßgebend und vollberechtigt, allein, daß diese schwere chirurgische Operation mittelst roter Mäntel vollzogen wird, ist eine grobe Ungeschicklichkeit. Solange aber Theaterarchitekten, Dekorationsmaler, Regisseure und das Publikum über das Wesen des modernen Theaters noch so sehr in der Irre gehen, ist eine Wandlung zum Bessern nicht so bald zu erwarten und können solche gräuliche Notbehelfe ihr Scheinleben weiterfristen.

D. Über gutes Sehen und Hören im Theater.

DIE Dionysosfeste der Griechen fanden am hellen Tage statt. Aus ihnen entsproß ihre dramatische Kunst. Die Entwicklung derselben vollzog sich bei diesen Festen also im Lichte des Tages. Die skenischen Spiele oder dramatischen Agone fanden als Gegenstand der Kunst das intensivste Interesse bei dem ganzen Volke. Dieses wollte ganz dabei sein, wenn die Besten in den skenischen Künsten wetteiferten, es wollte ihnen selbst den Lorbeer reichen.

Ihre Theater mußten daher für große Zuschauermengen, fast für die ganze hiefür in Frage kommende Bevölkerung eines staatlichen Gemeinwesens weiträumig erbaut werden.

Ein Hindernis der Vollendung ihrer dramatischen Kunst erwuchs weder aus dieser immensen Teilnahme, noch aus ihrer Darstellung zur Tageszeit.

Auch eine Beschränkung des Stoffkreises auf solche Vorgänge, die sich nur am hellen Tageslichte abspielen, war dadurch nicht bedingt. Als sie das erste Mal das Innere einer Höhle oder die Halle eines Palastes auf ihrer Skene darstellten, ward diese Begrenzung schon durchbrochen.

Wenn hiebei oder sonstwie die Öllampe und die Fackel eine Verwendung fanden, so hatten diese Dinge mehr eine symbolische Funktion und störten die allgemeine Harmonie der Darstellung nicht. Diese Beleuchtungsgegenstände gehörten nur der Skene an, sie waren auch nicht dazu bestimmt, die Dinge daselbst sichtbar zu machen, sondern vielmehr die Szene zu charakterisieren. Die deutliche Sichtbarkeit war von ihnen nicht bedingt und daher auch die Weiträumigkeit des Zuschauerraumes davon unabhängig.

Wenn die Entfernung der äußersten Zuschauerplätze von der Skene auch bis auf 50 *m* und mehr anstieg, so war dies für die genaue Wahrnehmung des Vorganges und der Personen auf derselben nicht allzu ungünstig, da ja diese meist Typen darstellten, deren Erscheinung, gehoben durch Kothurn, Kostüme, Maske und Onkos, so charakteristisch auftrat, daß ihr Wesen auch von dem letzten Zuschauer nicht bloß erblickt, sondern auch sofort klar erkannt wurde. Wir wissen, daß diese Mittel, die Erscheinungen einzelner Akteure zu heben, nicht durch die großen Abmessungen der Zuschauerräume hervorgerufen wurden, daß sie vielmehr von der ursprünglichen Form ihrer dramatischen Spiele herstammen, beibehalten und weiterentwickelt wurden und dem inneren Wesen der dramatischen Kunst der Griechen selbst vollkommen harmonisch waren.

In dem griechischen Theater war also das deutliche Sehen gewährleistet.

Allein, nicht bloß das deutliche, auch das bequeme Sehen war selbst von den letzten Sitzreihen ermöglicht in einer Richtung und unter einem Winkel zum Logeion, welche eine ästhetische Erscheinung des skenischen Vorganges in diesen großen Theatern gewährleisteten.

Der größte Teil der Zuschauer saß nahezu frontal dem skenischen Vorgange gegenüber, und die Richtung der mäßig ansteigenden Stufen war so getroffen, daß der Winkel der Sehstrahlen von der letzten Sitzreihe mit dem Boden des Logeion kaum 20° erreichte.

Das deutliche Sehen wurde in diesen Theatern auch dann nicht so beschränkt, daß sie, als in der letzten Periode derselben die Zuschauerräume mit Velen überdeckt wurden, eine künstliche Beleuchtung nötig gehabt hätten.

Ein Velum schließt das Tageslicht nicht so ab, als daß nicht noch alle Gegenstände unter ihm mit größter Deutlichkeit wahrgenommen werden könnten.

Wir brauchen hier gar nicht an die soviel größere Intensität des Lichtes in jenen südlichen Ländern zu denken, auch in unseren nördlicheren Breiten ist dies der Fall. Sehen wir doch in unseren Kunstausstellungsgebäuden fast überall solche Velen oder matte Glastafeln in den Oberlichträumen und kommen die größten Feinheiten der Malerei zur Geltung. Aber auch noch andere Beispiele erhärten dies.

Die mächtige Arena Plaza di Toros, welche 1889 in Paris errichtet und mit einem Velum überdeckt ist, hat eine so herrliche Lichtfülle gezeigt, daß man jedes Fältchen, jedes Knöpfchen an den Kostümen der Stierkämpfer wahrnehmen konnte.

Vom Standpunkte des deutlichen Sehens waren also die weiträumigen griechischen Theater ohne oder mit Velum vollkommen entsprechend.

Anders verhielt sich die Sache mit dem guten Hören der gesprochenen oder gesungenen Worte und der Instrumentalmusik.

Die Grenze ist gewiß vielfach überschritten worden und soll, wie von vielen Autoren behauptet wird, dazu geführt haben, Mittel für die Schallverstärkung zu gebrauchen. Als Mittel, welche Jahrhunderte hindurch bei den Modernen für die Schallverstärkung als geeignet angesehen wurden, von den Alten dafür aber nie benutzt worden sind, sollen erstens die mystischen Bronzegefäße, welche in offenen Zellen unter den Sitzreihen des Amphitheaters untergebracht gewesen sein sollen, zweitens die zu Schallmuscheln nach Art der Sprachrohre ausgebildeten Mundöffnungen der Masken und drittens die Flugdächer über dem Logeion als Schalldeckel angewendet worden sein.

Die Bronzegefäße, das nahm man durch lange Zeit an, seien wirklich in den antiken Theatern unter den Sitzreihen in offenen Zellen aufgestellt gewesen, ja einige italienische Autoren vermeinten, es wären hiezu auch große Tongefäße geeignet gewesen und auch verwendet worden.

Welche mystische Wirkung ihnen zugeschrieben wurde, ersieht man am besten in dem Theaterprojekte des Vincenzo Ferrarese, das im Jahre 1771 von Milizia publiziert und erläutert wird.

In dieser Schrift wird von den Vasen „aus Bronze oder Ton“ gesprochen, deren drei in dem Projekte eingezeichnet sind. Dieselben sind an der Umfassungsmauer des Zuschauerraumes unter der Gradinata angeordnet und als in die Erde eingelassene Pozzi bezeichnet.

Vor denselben, konzentrisch mit der Umfassungsmauer, nur um den Durchmesser der Pozzi davon entfernt, ist eine aus haarigen Stoffen hergestellte Wand (l'Impelliciatura) errichtet. Diese haarige Wand schließt die Pozzi gegen das Orchester und die Szene hermetisch ab. In der halben Distanz von ihr zum Orchester unter der Gradinata ist eine lyraförmige Mauer hergestellt, in welcher fünf große, abgerundete Öffnungen vorhanden sind, durch welche der Schall der Instrumente und der Stimmen von dem Orchester und der Szene hindurchgehen sollen zu den hinter der Impelliciatura versteckten und in die Erde eingegrabenen schallverstärkenden Pozzi!

Die Impelliciatura soll dabei „das Zurückwerfen des Schalles und das Echo verhindern“!

Wir wollen diesen Gefäßen keine andere als diese untaugliche Verwendung zuschreiben und nur bemerken, daß deren Existenz auf einer falsch aufgefaßten Stelle des Vitruv fußte.

Von den vielen Erklärungen des Vitruv'schen Textes ist jene von Durm: „Die Baukunst der Griechen“ I. Band, pag. 314—316 jedenfalls die beste. Darnach ist die Anordnung der Bronzegefäße in den offenen Zellen unter den Sitzplätzen der Cavea nichts mehr als ein Vorschlag Vitruvs, wie „die Stimmen der Schauspieler zu verstärken wären“.

Daß nach diesem Vorschlage Vitruv's wir keine hohe Meinung von seiner Einsicht in das akustische Problem des Theaters gewinnen können, ist wohl selbstverständlich, es ist aber auch für uns nicht rühmenswert, daß es so langer Zeit bedurfte, um eine bessere Einsicht in dasselbe zu gewinnen. Nicht besser als mit den Bronzevasen ist es um die schallverstärkende Mundbildung der Masken der Schauspieler bestellt.

Es ist füglich geradezu zu verwundern, daß diese Ansicht von den tiefsten Kennern des klassischen Schrifttums nicht als Irrtum aufgedeckt wurde, da ja in diesem Schrifttum der Schlüssel dazu selbst gelegen ist. So schreibt Lukian im „Nigrinus“: „Ebensowenig werde ich ihm die Rede selbst in den Mund legen, aus Furcht, noch in einem anderen Punkte den Schauspielern ähnlich zu werden; die, wenn sie die Rolle eines Agamemnon, Kreon oder Herkules übernommen haben, in königlichem Schmuck einherschreitend, mit grimmigem Blicke und einen entsetzlichen Rachen aufreißend, doch nur ein kleines, dünnes, weibermäßiges Stimmchen hören lassen, das selbst für eine Hekuba oder Polyxena noch viel zu schwächlich wäre.“

Wo ist da die Schallverstärkung, die Wirkung der Sprachrohre hingekommen, wenn der entsetzliche Rachen nur ein dünnes, weibermäßiges Stimmchen hervorbringt?

Wahrlich, diese falsche Behauptung konnten auch nur jene festhalten und verbreiten, die niemals eine Maske vor dem Gesichte hatten und durch sie gesprochen haben.

Ja, wenn sie nur an unsere Theatermasken, zum Beispiel an jene Papagena's in der Zauberflöte gedacht hätten oder jemals auf einer Redoute waren, so müßten sie darüber belehrt worden sein, daß man nur dann durch eine Maske deutlich und mit unveränderter Stimme sprechen kann, wenn deren Mundöffnung so groß ist, daß unsere Lippen niemals hinter deren Rändern verschwinden.

Da nun beim Singen und bei der pathetischen Deklamation unser Mund selbst die größtmöglichste Öffnung annimmt und die Mundränder der Maske diese noch freilassen müssen, soll man deutlich gehört werden, so ist doch wohl klar, daß die Mundöffnungen der Masken alle übermäßig groß sein mußten. Dies gilt sowohl von den tragischen, wie von den komischen Masken. Waren für erstere dieselben meist der Höhe nach geöffnet, so für die letzteren nach der Breite. Es ist dies nicht allein durch den verschiedenen physiognomischen Ausdruck der Masken, sondern unbedingt durch die Art der Lippenstellung beim Sprechen bedingt.

Der komische und satyrische Vortrag, im Gegensatze zum pathetischen, bewegte sich im Sprechtone. In solchen Tonlagen spricht man mit wenig geöffneten Lippen und dabei bleibt die Mundöffnung immer breiter, als hoch. Beim Lachen zieht sich der Mund aber noch mehr in die Breite, bei manchen Menschen so sehr, daß sie sich — wie behauptet wird — etwas selbst ins Ohr sagen können.

Wenn nun das Spiel von allem Anfang in Masken stattfand, so mußte dies notgedrungen dazu führen, die Mundöffnungen derselben zu vergrößern, um die Akteure deutlich hören zu können.

Warum nun den Griechen dabei die Absicht unterschieben, diese Mundvergrößerungen nicht wegen des deutlichen Sprechens, sondern nur wegen der Schallverstärkung gemacht zu haben, bei welcher die Deutlichkeit leidet? Der Spötter Lukian sagt ganz bestimmt aus, daß eine Schallverstärkung durch die große Mundbildung der Masken nicht erreicht worden ist, er sagt aber nicht aus, daß die Griechen die entsetzlich weiten Rachen der Masken zur Schallverstärkung machten und trotz alledem wird dies den toten Griechen nachgesagt.

Wenn nun die Mundbildung der Masken ganz der menschlichen Mundhöhle nachgebildet war, so war dies noch lange kein Sprachrohr oder ein diesem ähnlich wirkender Apparat.

Und nun, wer es noch nicht gehört haben sollte, der höre sich einmal das unmusikalische Geplärre Fafner's im „Siegfried" an, dem R. Wagner ein Sprachrohr zur Schallverstärkung vor den Mund gelegt hat, und urteile, ob es Menschen geben konnte, die ein solches Geplärre von allen Akteuren auf der Bühne als dramatische Kunstleistungen empfinden konnten.

Dazu ist wohl der Zuhörer „in seines Nichts durchbohrendem Gefühle" die unerläßliche Voraussetzung.

Dazu aber das durch und durch feinfühligste Volk der alten Griechen herabdrücken zu wollen, ist doch in unserer Zeit nicht mehr erlaubt.

Und nun noch einige Worte über den Schalldeckel, das Flugdach über dem Logeion.

Wie an anderen Orten bereits berichtet wurde, war in den griechischen Theatern der letzten Periode über der Skene ein gegen den Zuschauerraum ansteigendes Flugdach aus Holz von sehr sinnreicher Konstruktion errichtet. Die Unterfläche desselben bildete mit dem Logeionboden zirka einen Winkel von 30°. Diese Decke war aber nicht eine glatte Fläche, sondern sie war in viele Kassetten unterteilt, was ja, selbst wenn die Griechen davon eine Schallreflexion überhaupt erwartet hätten, leicht begreiflich ist, da ja auch die Rückwand der Skene ebenfalls sehr kräftig reliefiert war. Die Eignung zur Reflektierung des Schalles war also eine ebenso geringe, wie jene der Skenenwand. Allein wenn auch die Schallstrahlen von dieser kassetierten Soffittenfläche reflektiert wurden, so trafen diese reflektierten Strahlen nicht mehr die Zuschauerreihen, ganz und gar nicht aber mit den direkten Schallstrahlen zusammen, welche ja durch die reflektierten verstärkt werden sollen.

In jedem anderen Falle aber konnten diese reflektierten Schallstrahlen nur als Nachhall, also nur störend wirken. Die Wegdifferenz zwischen diesen reflektierten und den direkten Schallstrahlen war zu groß, als daß die Zeitdifferenz so klein hätte sein können, in welcher das Ohr noch einen einheitlichen Toneindruck erhält.

Nach Texier befand sich dieses Flugdach bei dem Theater zu Aspendos im Mittel 20 *m* hoch über dem Logeion und nach Caristie im Theater zu Orange sogar 28 *m* über dem Pulpitum.

Da vielfache und eingehende theoretische und praktische Untersuchungen dargetan haben, daß die Wegdifferenzen zwischen direkten und reflektierten Strahlen bei 10 *m* noch günstig, bei 17 *m* bis 19 *m* aber die äußerste Grenze bedeuten, bis zu welcher ein fördernder Einfluß reflektierter Schallstrahlen zur Verstärkung

der primären Tonempfindung erreicht wird, so können jene Flugdächer die ihnen von uns bisher zugeschriebene Bestimmung nicht gehabt haben.

Wir werden an anderer Stelle zeigen, welchem Zwecke dieselben zu dienen hatten.

Aus der zitierten Stelle von Lukian geht aber hervor, daß, wenn die Maskenrachen und die Flugdächer die ihnen von uns zugeschriebenen Bestimmungen gehabt hätten, sie dieselben nicht erfüllt hätten, daß also die Grenze des guten Hörens in den weiträumigen griechischen und römischen Theatern überschritten war.

Wenn nun auch die skenischen Spiele als Teile des Programms der Dionysos-Feste lange Zeit in diesen Theatern verblieben, ja auch Rhetoren darin auftraten, so mußte doch von den feinfühligen Griechen sehr bald empfunden werden, daß die Wettkämpfe ihrer Dichter und Redner in diesen weiträumigen Theatern nicht den richtigen Kampfplatz hatten, daß bei der Entscheidung mehr jenen Mengen der Zuschauer, welche den minder günstigen Eindruck von den Vorführungen empfingen, das Schwergewicht der Entscheidung zufiel. So machte sich bei den Athenern das Bedürfnis nach einem kleineren Raume geltend, welchem Perikles auch durch die Erbauung des Odeon neben dem Dionysos-Theater nachkam.

Die späteren Odeen — denn das des Perikles war kein Theater — die den Grenzen deutlichen Hörens besser entsprachen, stellen aber immer noch Theater vor, welche die unseren an Weiträumigkeit weit übertreffen, und da sie teilweise mit festen Dächern und Velen bedeckt waren, so mag wohl hiedurch die Grenze des deutlichen Sehens mit der des deutlichen Hörens in Übereinstimmung gebracht worden sein.

Eine größere Beschränkung, wenn sie durch diese beiden Umstände nicht schon bedingt war, mußte aber aus dem Mangel an ausreichenden konstruktiven Hilfsmitteln erwachsen sein, einen so großen Raum zu überdecken.

Selbst das viel kleinere Odeon neben dem Dionysos-Theater zu Athen hatte die Masten der in den Perserkriegen erbeuteten Schiffe nötig, um diese Überdeckung herzustellen.

Es ist wohl kein Fehlschluß, wenn man annimmt, daß die größten griechischen Theater nicht die Heimstätten des vollkommensten Genusses der dramatischen Kunstwerke waren und daß die Grenzen für die Darstellung derselben durch die Grenze des vollkommen deutlichen Hörens der kunstvoll gegliederten Strophen und die genaue Wahrnehmung ihrer subtilsten rhythmischen Schönheiten gegeben war.

Daß eine theoretisch gefundene Ziffer für uns nicht das Maß sein kann, welches die Ausdehnung des Zuschauerraumes bestimmt, ist einleuchtend

Hier kann die Erfahrung mehr nützen, als alle Berechnungen. Auch die vorhandenen Reste der Odeen können uns kein untrügliches Maß angeben, da das eine in Pompeji einen Durchmesser von 37 *m*, das andere des Herodes Atticus in Athen einen solchen von 82 *m* besaß. Wenn auch für diese beiden Maße mehr die Bevölkerungszahl ihrer Stätten den Grund abgibt, so kann doch auch nicht die Beschaffenheit des Materiales, aus dem sie erbaut waren, außer acht gelassen werden, und bei einer anderen Art desselben würde jede dieser beiden Ziffern eine Änderung erfahren.

Das akustische Problem des griechischen Theaters war unendlich einfach. In demselben herrschte nur die direkte oder durch die nahe Schallwand der Skene noch verstärkte direkte Tonwirkung. Reflexwirkungen des Amphitheaters aber waren nahezu ganz ausgeschlossen.

Der Ton gelangte von der Orchestra oder dem Logeion, das dem Zentrum des Zuschauerraumes nahe lag, in radialen Strahlen zu den Hörern, und wenn auch die Schallquelle eine nicht mathematisch genau zentrale war, so gelangte selbst ein von dem Amphitheater reflektierter Strahl nicht mehr störend zu ihnen

In das mit Menschen erfüllte Amphitheater gelangten die zentral ausgesendeten Schallstrahlen gleichsam in einen halben, flachen, nicht reflektierenden Trichter, und wenn schon einzelne Stellen derselben für Reflexion geeignet waren, so gelangten diese reflektierten Strahlen nach oben ins Freie oder an die von einem nicht reflektierenden Velum gebildete Decke.

In einem solchen Raume kam also nur die direkte Tonwirkung zur Geltung.

Daß diese in Räumen von 50 *m* bis 70 *m* Radius ausreichte, ist wohl anzunehmen, da man sogar ein solches mit 100 *m* Radius erbaute. War mit dem Radius von 100 *m* für das Amphitheater die Grenze des deutlichen Hörens überschritten, so lag dieselbe bei dem Radius von 41 *m* in dem Odeon des Herodes Atticus noch nicht an derselben.

Die Verhältnisse lagen bei den Römern nicht wesentlich anders. Wo sie Besitz von den griechischen Theatern ergriffen und eine Umgestaltung vornahmen, beschränkte sich dieselbe zumeist auf die Vergrößerung des Logeion nach der Tiefe, wodurch die Akteure dem Zentrum näher gebracht wurden.

Da auf ihm sich das ganze szenische Spiel abwickelte, so war die Tonquelle genügend fixiert.

Bei ihren eigenen nationalen Theatern war schon aus dem Umstande, als kein Teil der dramatischen Darstellung mehr in der Orchestra verblieb, die Cavea im Maximum auf den Halbkreis beschränkt, wenn eine allseitige Sichtbarkeit des Vorganges auf der Szene möglich sein sollte.

Die Dimensionen der Cavea wurden noch mehr vergrößert, und da sie über weiterreichende, konstruktive Hilfsmittel verfügten, konnten sie selbst die weitesten Räume mit Sonnenplachen überdecken.

Die robustere dramatische Kunst der Römer verfügte über ungleich mehr szenischen Apparat, bezüglich dessen Sichtbarkeit auch für die größte Entfernung kein Zweifel besteht.

Bezüglich des deutlichen Hörens bestanden ähnliche Verhältnisse wie bei dem griechischen Theater, und die in starkem Relief ausgeführte Szenenrückwand scheint in der Bildung ihrer Grundform zum Teile vielleicht der Absicht, als Schallverstärker zu wirken, entsprungen zu sein.

Die Großräumigkeit der Theater der Römer läßt in Hinsicht des vollkommen deutlichen Sehens und Hörens starken Zweifel zu, und kann dieselbe nur für jene dramatischen Veranstaltungen als vollkommen entsprechend angesehen werden, die sich als förmliche Volksfeste darstellen.

Für feinere Kunstgenüsse waren diese Dimensionen zu groß, und auch sie gingen aus den gleichen Motiven wie die Griechen zur Erbauung von Odeen über.

Wenn wir nun über all' die kindlichen Versuche der dramatischen Kunst, welche nach dem Untergange des römischen Reiches in Europa von den neueren Völkern gemacht wurden, hinweggehen, so wollen wir doch nicht übersehen, daß dieselben vorerst unter freiem Himmel stattfanden, auf offenem Felde, auf geschlossenem Marktplatze, in den Höfen von Palästen oder Einkehrhäusern.

Erst mit der Übersiedlung der dramatischen Spiele in geschlossene Räume, welche bald eine künstliche Beleuchtung der Szene nötig machte, begann das Verhängnis, das unsere dramatische Kunst zu einer Treibhauspflanze machte, die den freien Strom der Luft und das klare Himmelslicht nicht mehr verträgt.

Allein, auch in den in die geschlossenen Räume übertragenen dramatischen Spielen waren die Darstellungen lange Zeit hindurch auf alles andere eher gerichtet als auf das gute Sehen und Hören. In diesen Räumen von sehr beschränktem Ausmaße war überdies die ganze Einrichtung aus Holz und Stoff bestehend, in Dimensionen ausgeführt, welche störende Wegdifferenzen des reflektierten mit dem direkten Schalle ausschlossen, und von einer Materialbeschaffenheit, welche nur sehr geringe Reflexionsfähigkeit besaß. Die derben Darstellungsformen begegneten auch noch wenig entwickelter Urteilsfähigkeit, so daß erst mit der Verfeinerung der Sitten und Empfindungen auch das Urteil über deutliches Sehen und Hören herangebildet wurde.

Die Formen des Theaters der Akademien waren solche, daß den berechtigten Ansprüchen am meisten genügt wurde; die Hilfsmittel der Dekorationsbühne aber wandten sich schon viel mehr an das Auge, und dieses wurde durch dieselben zu kritischem Urteile erzogen. Dies mag mit ein Grund gewesen sein, sich von den starren, eintönigen Formen der akademischen Theater abzuwenden und den den Sinnen mehr Reize zuführenden Dekorationstheatern zuzuwenden. Der rasche Übergang von ersteren zu letzteren macht dies sehr wahrscheinlich. Die Lust des Schauens, sie fand bald einen überschwenglichen Reichtum, wie beispielsweise in dem Gran Teatro Farnese. Auch bei diesem war das bequeme Sehen von der Gradina an den langen Seiten sehr beeinträchtigt und viel beklagt. Obwohl also diese unangenehme Eigenschaft der durch einen Halbkreis mit geraden, langen Seiten zur **U**-Form verbundenen Gradina bekannt war, so ging diese Form doch in die ersten Logenhäuser unverändert über.

Wie früher erwähnt, wurde zwei Jahre nach der glanzvollen Eröffnung des Gran Teatro Farnese das erste Logenhaus in Venedig erbaut. Da hier Monteverde das „dramma in musica“ vornehmlich pflegte, so wurde den Übelständen für das gute Sehen eine viel geringere Aufmerksamkeit zugewendet, als dem guten Hören. Es begann damit eigentlich die Ausbildung des großen Publikums für das reine, feine Hören. Von da ab war alle Welt mit dieser Frage des guten Hörens in den Theatern beschäftigt, und die Gelehrten und Ingenieure bemühten sich gerade so emsig, „die akustische Kurve“ für die Grundform des Theaters zu finden, wie die Alchymisten um das Goldmachen, beide natürlich mit gleichem Erfolge oder richtiger Mißerfolge.

War man von der reinen **U**-Form abgegangen und zu der des erweiterten **U** übergegangen, so überzeugte man sich bald, daß diese divergierenden Seiten mehr dem besseren Sehen als dem besseren Hören zugute gekommen waren. Auch die Verkürzung der Schenkel hatte in letzterer Beziehung weniger genützt, und so ging man denn zu kurvilinen Grundformen über, von welchen man sich dies versprach.

Die abgestutzte Ellipse, die Hufeisenform, die Lyraform, die Glockenform, sie alle sollten das Geheimnis des guten Hörens enthalten, sie wurden nacheinander als Grundlinie des Aufbaues des Theatersaales angenommen und wieder verlassen. Im Teatro de la Scala war Marini zu einer Lösung gekommen, die am meisten befriedigte und da man die Grundlinie des Saales hievon als Ursache betrachtete, so wurde diese nun maßgebend für die neuen Theaterbauten in ganz Europa.

Es ist wirklich merkwürdig, daß man bei allen diesen länger als ein Jahrhundert andauernden Bestrebungen eine ganz fiktive Umfangskurve in der horizontalen Ebene suchte, und wenn man dieselbe gefunden zu haben glaubte, darnach den zylindrischen Zuschauerraum erbaute, wo doch jedermann klar sein konnte, daß für jede andere Schnittebene als die horizontale andere Bedingungen vorhanden waren und der so geformte Zylinder niemals vor ihren Augen stand.

War doch der Umfang vielhundertfach durchlöchert und nahmen diese Öffnungen doch die größere Fläche ein.

Diese fünf bis sieben Ränge enthaltenden Theatersäle, für das bequeme und gute Sehen ohne Ausnahme ungeeignet, für das gute Hören umso besser, je größer sie waren, waren dem Materiale nach, aus welchem sie hergestellt wurden, das hiebei die Hauptrolle spielt, alle gleich. Es ist nun wohl ebenso klar, daß diese der Unwissenheit entsprungenen, aber mit der Kraft der Selbsttäuschung festgehaltenen Grundlinien eine organisch gegliederte Raumform, welche Anspruch auf ein logisches Architekturgebilde erheben könnte, nicht entstehen ließen.

Bei den Franzosen kam diese einseitige Richtung der Bildung des Theatersaales zwar auch zum Vorschein, aber nicht zur Herrschaft. Der der formalen Vollendung künstlerischer Gebilde zustrebende Sinn gewann bei ihnen die Oberhand. So sehen wir denn in dem Schloßtheater zu Versailles einen Saal, der zwar nach einer so geheimkräftigen Kurve aufgebaut ist, aber vielmehr nach baukünstlerischen Grundsätzen geformt und gegliedert ist. Derselbe ist auch nicht mehr ausschließlich aus Holz gebildet, und an den Wandflächen sind Spiegel angebracht, die ebensogut das Licht wie den Schall reflektieren. Überdies wird noch ein großer Schallreflektor in der Hohlkehle des Plafonds hergestellt.

Es wird in dem Kapitel über den Zuschauerraum gezeigt, wie sich Viktor Louis bei dem Theater zu Bordeaux ganz von dem Streben nach konstruktiver und formaler Vollendung leiten läßt und zu welcher der Akustik feindlichen Form er gelangt.

Die Klagen hierüber waren sogleich sehr zahlreiche, allein das hat weder ihn, noch seine Nachfolger gehindert, die im Sinne einer Struktur logische und reizvolle Form aufzugeben.

Die Engländer waren mit ihrem nationalen Theater am Ende des XVI. und Anfang des XVII. Jahrhunderts in den Besitz eines Auditoriums gelangt, das, ähnlich dem antiken, sehr günstige Bedingungen für deutliches Sehen und Hören enthielt, ein beinahe kreisrundes Parterre und ringsum ein Amphitheater aus offenen Logen und Sitzrängen.

Ein so klarer Zug nach formaler Vollendung und nationaler Eigenart, wie bei den Franzosen, ist bei den Engländern und den anderen Völkern Europa's nicht zu erkennen.

In Deutschland, wo man schon früh nach Italien und Frankreich hinübersah, kamen daher nur mißverstandene Formen auf. Italiener wie Franzosen wurden berufen, die höfischen Theater zu bauen. Selbst bis Rußland drangen diese lateinischen Theaterbaumeister vor und verpflanzten auch dahin das unglückselige Logenhaus mit all seinen Mängeln und seiner unsinnigen Dekoration. Im Punkte des architektonischen Zierates trieb man es in der Fremde noch gar viel ärger, als in der Heimat der Logen, wie wir dies an vielen uns erhalten gebliebenen Theatern sehen können. Das gute Sehen und Hören in diesen Theatern war nur Wenigen vergönnt und diesen Wenigen — war es nebensächlich.

Diese Logenhäuser wurden aber immer auch von dem Standpunkte aus verteidigt, daß sie die Mehrzahl der Besucher so unterbringen, daß diese gut sehen und hören, besser als dies auf andere Weise zu erreichen sei.

Sehen wir zu, ob dieselben denn bei der bestehenden Bühneneinrichtung dasselbe auch wirklich gewährleisten, denn wenn sie das bei der bestehenden Bühneneinrichtung nicht vermögen, dann kann es auch nicht richtig sein, daß dieselben dieser wegen beibehalten werden müssen.

Wir wollen als Beispiele drei der berühmtesten Theater betrachten, die auch in Bezug des guten Sehens und Hörens als die besten erachtet werden, so das Teatro de la Scala zu Mailand, die Nouvel Opéra zu Paris und das Hof-Operntheater zu Wien.

Im Teatro de la Scala beträgt die größte Entfernung der Zuschauer vom Mittel des Prosceniums im Niveau der Bühne horizontal gemessen 29·0 *m*, die kleinste 7·40 *m* und die höchste Lage der Sitzplätze über diesem Niveau 16·00 *m*.

Dies entspricht Sehwinkeln mit der Horizontalen von 30° bis 63° und da die Sehwinkel mit der geringeren Höhenlage der Plätze abnehmen und in der Horizontalebene 0° werden, so bewegen sich dieselben von 0° bis 63°.

In der Nouvel Opéra zu Paris beträgt diese größte Entfernung 31·00 *m*, die kleinste 9·00 *m* und die höchste Sitzlage 15·00 *m*, darnach bewegen sich die Sehwinkel der obersten Reihe zwischen 28° bis 60° oder vom besten Platze bis zum schlechtesten von 0° bis 60°.

Im k. k. Hof-Operntheater zu Wien beträgt diese größte Entfernung 27·00 *m*, die kleinste 6·75 *m*, die höchste Sitzlage 13·50 *m*, darnach bewegen sich die Sehwinkel der obersten Plätze zwischen 29° bis 64° oder vom besten Platze bis zum schlechtesten 0° bis 64°.

Wir sehen also aus diesen Verhältnissen, daß für die Zuschauer die größte Ungleichheit bezüglich des Sehens des Bühnenvorganges vorhanden ist. Wenn wir das antike Theater daraufhin vergleichen, so finden wir, daß der Sehwinkel von dem letzten Platze höchstens 15° beträgt, das heißt, alle Zuschauer sehen die Bühnenvorgänge möglichst gleichmäßig und der am schlechtesten Platz sieht dieselben günstiger, als ein Besucher der ersten und zweiten Ranglogen unserer Theater.

Bezüglich der Stellung der Augen bei der Betrachtung des Bühnenbildes befinden sich alle an den Seitenplätzen befindlichen Zuschauer in einer anormalen Lage zur Bühnenmitte, während die Zuschauer im antiken Theater alle normal nach der Bühnenmitte sahen.

Bei diesen großen Sehwinkeldifferenzen kann aber auch von einem künstlerischen Bühnenbilde für die Zuseher keine Rede sein und bei der Kulissenbühne ist auch von einer richtigen perspektivischen Dekoration keine Rede mehr

Ist diese für einen Augpunkt gewöhnlich in der Höhe des ersten Ranges eingerichtet, so erhalten alle ober- und unterhalb befindlichen Zuschauer so recht den tristen Einblick in „das bretterne Elend" dieser Dekorationsbühne.

Allein, zu diesem Übel gesellt sich noch ein anderes und das liegt in den Stützen dieser Logenränge. Ganz abgesehen davon, daß diese zwerghaften Gebilde von Säulen und Karyatiden mit der meist riesenhaften Ornamentik der Logenbrüstungen in einem lächerlichen Mißverhältnisse stehen, verdecken oder durchschneiden dieselben das Gesichtsfeld, die freie ungezwungene Aussicht auf die Bühne.

Wenngleich bei dem französischen Systeme der Bildung des Zuschauerraumes diese Stützen auf vier Paar von Säulen kolossaler Ordnung reduziert sind, so ist dieser Übelstand nur geringer, für die betroffenen Zuschauer aber umso brutaler. Allen diesen Bildungen ist aber gemeinsam, daß den seitlichen Zuschauern der Ränge noch der Ausblick dadurch beeinträchtigt wird, daß die einzelnen Sitzreihen in einer horizontalen Ebene liegen und die ferner der Bühne sitzenden noch die näher sitzenden Zuschauer als Hindernisse des guten Sehens vorfinden. Diesen Übelstand hat man wohl in einzelnen Logenhäusern dadurch zu beheben gesucht, daß man die Ränge gegen die Bühne zu neigte, wie in dem von Bibiena in Italien oder von Rossi 1830 in Petersburg erbauten Alexandra-Theater, wie im Theater zu Philadelphia u. a. m., allein dadurch hat der Saal ein so labiles Aussehen erhalten, daß von einem ästhetisch befriedigenden Eindrucke nicht die Rede sein kann.

Selbst zu solcher Absurdität nahm man die Zuflucht, um einen fühlbaren Mangel zu beheben!

Mit diesen Mängeln ist ihre Zahl noch nicht erschöpft. In so verhältnismäßig bescheidenen Grenzen bewegen sich die Hindernisse des guten Sehens nur für eine mäßig tiefe Bühne.

Da die Ausbildung derselben aber schon früh sich nach der Tiefe bewegte, ja dieselbe bei großen Abmessungen noch durch eine Hinterbühne übertrumpft wurde, so ward das gute Sehen in den Logenhäusern für den größeren Teil des Publikums noch mehr eingeschränkt.

Für die rechtssitzenden Logeninsassen ging der Überblick der halben linken Bühnenseite, für die linkssitzenden der Überblick der halben rechten Bühnenseite und für die in den oberen Rängen Sitzenden überdies noch der Einblick in die Bühnentiefe verloren.

Hieraus wird wohl klar, daß die Form dieser Logenhäuser nicht durch das „gute Sehen" der Vorgänge auf der derzeitigen Bühne gerechtfertigt ist.

Als zweiter Grund für die Beibehaltung der zylindrischen Hohlform des Theatersaales wird angegeben, daß der größten Zahl der Zuhörer in dem so gestalteten Raume das gute, deutliche Hören gewährleistet ist.

Die Tatsache allein, daß durch Jahrhunderte eine Hohlform gesucht wurde, in welcher man von allen Punkten derselben das gesprochene und gesungene Wort und die Musik vom Rande der Szene aus gleich gut hört und dieselbe bis auf den heutigen Tag noch sucht, sollte genügen, diese Behauptung zu widerlegen und diese Bemühungen als nutzlose zu erkennen. Wenn man sich den heute üblichen Raum des Logenhauses all' der reichen, sinnvollen oder meist sinnlosen Dekoration entkleidet denkt, so stellt er sich gewöhnlich als ein Zylinder von einer irgendwie geformten Leitlinie dar, welche das Geheimnis der guten Akustik enthalten soll. Dieser Zylinder ist unten und oben auf die verschiedenste Art geschlossen. Da der Boden mit Menschen überdeckt ist, so kommt derselbe bezüglich der Schallreflexe nicht in Betracht, destomehr seine Decke Diese ist selten eben, gewöhnlich gewölbt, sei es mit Flachkuppeln, mit Schildern, mit Stichkappen an der Umfassung u. a. m.

An einer Seite ist dieser Zylinder offen und am unteren Rande dieser Öffnung befinden sich die Akteure, die sprechen oder singen, befinden sich die Instrumente, die tönen oder klingen. Und nun sind an dem Zylinder ringsum noch eine Unzahl Kammern mit Wänden und Decken angeordnet, der ganze Umfang mit lauter Schallreflektoren erfüllt und so alles getan, um einen rechten Schallwirrwarr anzurichten. Da müßte es ja rein mit dem Teufel zugehen, wenn die Zuhörer noch alle gleich gut hören sollten.

Für einen solchen Raum nach akustischen Konstruktionsprinzipien suchen, erscheint mir als eine nutzlose Spielerei und man braucht es Charles Garnier nicht übel zu nehmen, wenn er für den Raum, welchen er nach einem geheiligten Schema gestaltete, die Akustik dem Zufall überließ. Man mache doch nicht die unvernünftigsten Sachen und erwarte ein vernünftiges Resultat davon.

Ich war deshalb auch gar nicht überrascht, als ich in den nach der akustischen Kurve erbauten Theatern die verschiedensten Gehöreindrücke nach Wahl des Platzes erhalten konnte. Im Teatro de la Scala zu Mailand hört man in den entfernteren Seitenlogen des Parterres die Stimmen meist staubig, während im letzten Rang sie rein in jeder Nuancierung vernommen werden

Von einigen Wahrnehmungen, die ich in neuen Theatern in Wien machen konnte, sei hier besonders Erwähnung getan.

In den rückwärtigen Reihen des Parketts links im deutschen Volkstheater kann man hören, wie die Klangfarbe des Organs des Akteurs sich vollkommen verändert, wenn derselbe sprechend von der rechten Seite der Szene gegen die linke schreitet und umgekehrt. Dies ist so auffallend, daß man eine andere Person sprechend wähnt.

In den vorderen Reihen des Parketts links im k. k. Hof-Burgtheater kann man den Eindruck erhalten, daß, wenn rechts hinter der Szene eine Glocke geläutet wird, man vermeint, die Klänge kämen aus dem Hintergrunde des Zuschauerraumes.

Auf den Seitenplätzen der Parkettreihen in der Hofoper kann man den Gesang mit dem einen Ohr vollkommen rein, mit dem anderen, der glatten Umfassungswand zugewendeten Ohr die gleichzeitigen Schallreflexe deutlich wahrnehmen. Dies ist aber nicht etwa nur in den genannten Theatern der Fall, in den meisten anderen ist dies noch viel schlimmer.

Wie die Architekten in Deutschland noch in den Dreißiger- und Vierziger-Jahren des vorigen Jahrhunderts über das akustische Wesen in Theatern dachte, zeigt uns Semper sehr deutlich.*

Er mißt der Form der Bühnenöffnung große Bedeutung bei. „Ihrer Form nach muß sie vom Quadrate sich nicht zu weit entfernen und wie die Öffnung einer Trompete von der Bühne aus nach dem Saale zu sich erweitern, damit die an die Wände der Einfassung stoßenden Schallstrahlen in schrägen Winkeln in den Saal fallen.

Das Anbringen von Prosceniumslogen innerhalb der Bühneneinfassung ist möglichst zu vermeiden."

Und dann später: „Von wesentlichem Nutzen für die Erhöhung der Intensität des Schalles und zugleich für dessen zweckmäßige Zerteilung sind die unter den Decken des ersten und zweiten Ranges angebrachten halbkugelförmigen Kuppelchen."

„Weit entfernt, eine bloß dekorative Ausgeburt der Willkür des Architekten zu sein, wie dies von Einigen geglaubt und getadelt wird, bezwecken sie vielmehr etwas ähnliches, wie die in den Theatern der Alten gebräuchlichen Metallbecken und vermitteln die dem Auge unangenehmen, den Schall auffangenden und daher schädlichen scharfen Winkel an den Logendecken."

Genug davon.

Das klingt noch genau so, wie die Salbadereien der Alchymisten.

* „Das Hoftheater zu Dresden", von G. Semper. 1849.

Es muß hier aber bemerkt werden, daß die „Akustik“ des abgebrannten Dresdner Hoftheaters eine verhältnismäßig gute war. Der Grund hievon ist aber mehr darin zu erblicken, daß außer der überreichen ornamentalen Dekoration, welche alle glatten Flächen nahezu aufhob, selbst auf den Brüstungen der Logen auf Leinwand gemalte Füllungen aufgeklebt waren und die Bekleidung der Sitze und Logen mit Stoffen das Wesentlichste zu diesem Resultate beitrug.

Aber vollkommen befriedigt war man damit auch nicht. Das Verstecken „der großen Mehrzahl der dort (im letzten Range) Sitzenden“ war weder diesen bezüglich des guten Sehens angenehm, noch konnte man es als einem gesund geformten Theatersaale angemessen erachten.

Man versuchte also weiter.

Von den theoretischen Arbeiten über Akustik mag wohl immer nur wenig auf die gleichzeitig bauenden Architekten übergegangen sein. Wahrscheinlich erst zu Ende der Sechziger-Jahre des neunzehnten Jahrhunderts etwas mehr.

Die Arbeiten von M. Lachez und C. Daly in Frankreich, von Tyndall in England, von Langhans, Orth und Helmholz in Deutschland haben außerordentlich zur Erkenntnis des Wesens der Sache beigetragen, aber zu einer besseren Form des Theatersaales haben sie die Architekten nicht geführt.

Die Architekten Van der Nüll und Siccardsburg trugen diesem Gegenstande ihre Sorgen zu, allein auch sie waren mehr bemüht, eine sogenannte erprobte Grundform für den Saal zu wählen, als seine Gestalt auf wissenschaftlichen Prinzipien zu begründen. Dagegen haben sie, so viel als nur tunlich war, glatte reflektierende Flächen im Zuschauerraume vermieden und vielfache Applikationen von Stoff gemacht. Die Akustik dieses Theaters ist im großen ganzen eine sehr befriedigende, wenn es auch hier, wie schon an anderer Stelle erwähnt, Plätze gibt, die unter störenden Schallreflexen zu leiden haben.

Von einer großen Anzahl anderer Theater ist nicht zu behaupten, daß sie unter Benützung der Lehren der Wissenschaft erbaut wurden.

Diese Misère ist auch manchem Beobachter stark zu Gemüte gegangen, allein nur von Wenigen wurde der Weg zur Abhilfe beschritten.

Von diesen sind es vornehmlich zwei ernste Versuche, in unseren Theatern das gute Sehen und Hören einzubürgern. Dieselben bemühen sich, die theoretischen Lehrsätze der Optik und Schallehre bei der Bildung des Zuschauerraumes durchzuführen.

Der erstere, welcher bewußt nach beiden Richtungen bearbeitet ist, war der Entwurf für eine Volksoper zu Paris von G. Davioud und Jules Bourdais, und der andere, mehr nach einer Richtung entwickelt, der Entwurf für das Festspielhaus am Gasteig zu München von Gottfried Semper und Richard Wagner.

Beide sind, so wie sie geplant waren, nicht zur Ausführung gelangt, dagegen mehr verwässerte Bildungen, welche aber trotzdem noch einen mit ihnen zu gewinnenden Erfolg erweisen.

Während der erstere Entwurf in dem Trocadero-Saale seine schwächliche Auferstehung feiert, erblickt der zweite als zwar mißgestaltetes, aber lebensfähiges Kind in dem Bühnenfestspielhause zu Bayreuth das Licht der Welt.

Bezüglich des bequemen Sehens der Vorgänge auf dem Podium sind die Winkelgrenzen in ersterem bei 0° bis 35°, in letzterem unter 0° bis 18° gelegen; bezüglich des guten Hörens steht die Erfahrung beiden zur Seite.

Der Entwurf für eine Volksoper von Davioud und Bourdais ist eigentlich kein Theater und der Trocadero ist ein Konzertsaal. Die lobenswertesten Einrichtungen daran sind aber die amphitheatralische Anordnung der Plätze und die Auskleidung des Raumes mittelst Stoff. Die von Einzelnen beobachteten Nachhalle an einigen Plätzen rühren wohl davon her, daß diese Auskleidung nicht vollständig durchgeführt ist, so daß im Plafond Schallreflektoren von jedenfalls zu großer Ausdehnung verblieben; auch die der Podiumsnische sind sicherlich viel zu groß. C. Daly hat ganz richtig herausgefühlt, daß, wenn solche Schallreflektoren überhaupt hergestellt werden, sie dem Ursprunge des Tones möglichst nahe, also an der Szene selbst vorhanden sein müßten. Die Ausdehnung kann nur eine engbegrenzte sein und mußte die Szene selbst eigens danach gebildet werden.

Das Bemühen Davioud's und Bourdais' war auch nicht auf die Schaffung einer zu künstlerischer Bedeutung erhobenen Raumform, sondern auf die eines akustischen Raumes gerichtet, an dessen Grenzen nicht bloß die auf dem Podium erregten direkten Schallstrahlen, sondern auch alle reflektierten Schallstrahlen unter so geringen Wegdifferenzen zu den Ohren der Hörer gelangen, daß sie die Wirkung der ersten nicht nur nicht stören, sondern zu deren Verstärkung beitragen.

Trotzdem die für diese Absicht gewählte Plafondform theoretisch richtig ist, so sprechen gegen deren praktische Bewährung zwei Umstände, welcher außer acht gelassen sind: Erstlich die Aufhebung der Kontinuität der Plafondfläche durch das Oberlicht, welche mehr als ein Dritteil dieser Fläche ausmacht und zweitens die Wirkung der Knotenpunkte der reflektierten Schallstrahlen vor der gewölbten Fläche als sekundäre Schallzentren. Bei der Herstellung des Trocadero-Saales wurde leider von dieser Form abgegangen, was im allgemeinsten Interesse zu beklagen ist, und eine Form gewählt, welche der des Volksoper-Entwurfes zwar verwandt, aber viel ungünstiger ist. Der „akustische" Erfolg blieb auch aus und zwar deshalb, weil allzuviele Reflektorflächen gebildet waren. Abgesehen davon, daß die Plafondbildung viel ungünstiger ist, kamen noch die großen Glasflächen der Fenster hinzu, welche statt der Oberlichtes gewählt wurden.

Der von Bourdais schon bei dem Volksoper-Entwurfe aufgestellte Grundsatz, die Form und Beschaffenheit aller wandbildenden Teile des Raumes, welche nicht als Schallreflektoren zu wirken bestimmt sind, so auszuführen, daß sie reflexionsunfähig sind, das heißt, die Bekleidung dieser Flächen mit Stoffgeweben wurde also großenteils außer acht gelassen.

Obwohl dies nicht ganz durchgeführt werden konnte, ward doch die „Akustik" des Raumes dadurch auffallend verbessert und würde gewiß noch mehr verbessert worden sein, wenn auch die Beschaffenheit der übrigen Flächen in ihrer Gänze hätte umgewandelt werden können.

In dieser reflexwidrigen Oberflächenbeschaffenheit ist aber auch das Geheimnis gelegen, weshalb manche gewiß ungünstig geformten Räume dennoch beinahe „akustisch" tadellos sind.

Daher spielt das Material bei den Zuschauerräumen unserer Theater eine sehr große Rolle.

Dies war bei dem antiken Theater zwar nicht der Fall, dennoch war aber der aus glattem Stein erbaute Raum einerseits durch die ihn erfüllenden Zuschauer und deren Gewänder förmlich reflexionsunfähig gemacht, wenn man nicht etwa die Stirnen und Glatzen, wie Sturmhöfel behauptet, als Schallreflektoren ansehen muß, und anderseits gelangten diese etwa von glatten Flächen reflektierten Strahlen in den freien Raum oder an das den Zuschauerraum etwa überspannende Velum, welches wieder von derselben heilsamen reflexwidrigen Eigenschaft ist.

Man vergleiche damit unsere tellerförmigen, kuppelförmigen oder von mächtigen Hohlkehlen, welche wieder mit Stichkappen durchbrochen sind, getragenen harten Plafondflächen und erinnere sich dabei der Wirkungen, welche Gewölbe als Schallreflektoren hervorbringen können.

Wenn bei solchem hundertfältig getriebenen Unfuge mit Schallreflektoren das Resultat dennoch ein Gutes wäre, müßte das geradezu als ein Wunder angestaunt werden.

Hiebei muß aber noch erwähnt werden, daß durch diese verschiedenen gewölbten Schallreflektoren auch die Klangfarbe des Schalles ganz verändert wird.

Ich erinnere nur an das Rollen des Donners, das von einem eintönigen Knall durch die reflektierenden Wolken hervorgebracht wird. Also nicht allein, daß allerhand Störungen durch Nachhall in jeder möglichen Differenzierung entstehen, ergibt sich auch noch Tonverstärkung oder Tonvernichtung und Veränderung der Klangfarbe.

Die von den Herren Davioud & Bourdais geschaffene Hohlform kann aber das gute Hören nur unter einer Bedingung gewährleisten, wenn nämlich diese ganze Hohlform eine reflexionswidrige Oberflächenbeschaffenheit hätte; wenn auch nur Teile davon diese Beschaffenheit nicht haben, so müssen diese Schallreflexe störend wirken, wie sich dies auch bei dem ihr nachgebildeten Trocadero-Saale gezeigt hat.

Das gute Sehen von den Sitzplätzen ist wohl vielen verbürgt, wird aber den Insassen der Logen und des dritten Ranges wieder geschmälert.

Eine Raumform für ein Theater gibt aber dieser Entwurf deshalb nicht, weil dem allfalls entsprechenden Zuschauerraume keine entsprechende Bühne gegenüber gestellt ist.

Eine Rechtfertigung für eine etwaige Nachbildung dieser Form bei einem Theater ist also nicht vorhanden.

Dem zweiten bedeutungsvollen Versuche, unsere Theater in Bezug auf besseres Sehen und Hören umzugestalten, begegnen wir in dem Entwurfe Semper's für das Festspielhaus am Gasteig zu München, in welchem die Wagner'schen Musikdramen der Menschheit in der einzig authentischen Darstellung vorgeführt werden sollten.

Die Einrichtung des Zuschauerraumes wurde schon früher beschrieben. Wenn wir denselben nunmehr auf das durch diese Form gewährleistete gute Sehen und Hören untersuchen, so wird das Vertrauen in dieser

Hinsicht sehr erschüttert. Von den Zuschauern haben nur wenig mehr als die Hälfte den vollen Überblick über die Szene und je ein Viertel, je nach ihrer Lage, den Überblick über die linke oder rechte Hälfte derselben, dagegen sind alle vortrefflich angeordnet, um den günstigsten Anblick von der pompösen Architektur des doppelten Prosceniums zu genießen.

In Bezug auf das gute Hören würden die Zuschauer keine bessere Erfahrungen haben machen können, trotz der prunkvollen Dekoration der Wände mit vorgesetzten Säulen und Pilastern. Diese Wanddekoration war, wie wir von R. Wagner erfahren, in edlem Materiale gedacht, das aber gerade jener reflexwidrigen Oberflächenbeschaffenheit entbehrt. Diese Wände würden sich also als vortreffliche Schallspiegel bewährt haben. Da nun vom Mittel des Prosceniums bis zu der im Kreissegment gebogenen Rückwand der Radius 36 *m* beträgt und alle reflektierten Strahlen den radialen Weg von der gleichen Länge zurücklegen, so würden die Sänger und Musiker immer in der gefährlichen Nähe des einsilbigen Echos operiert haben, so daß zwar die Zuschauer davon verschont, die Bühnenkünstler aber demselben ausgesetzt gewesen wären. Welche Störungen dies für die Vortragenden zur Folge hätte, können wir uns umso lebhafter vorstellen, da es hierüber nicht an Erfahrungen fehlt.

In beiden Richtungen, sowohl auf gutes Sehen, als gutes Hören, ist das Bühnenfestspielhaus zu Bayreuth besser geraten und als ein Gewinn zu betrachten.

Die in einem Ringausschnitte geordneten Zuschauerreihen, dessen Hauptrichtung mit jener der Szene koïnzidiert, haben einen viel freieren und tieferen Einblick in dieselbe und nur in diese und die Oberflächenbeschaffenheit, infolge des Materiales, ist eine ebenfalls günstige für die Akustik.

Es wird aber auch sofort klar werden, daß der Vorschlag A. Sturmhöfel's* für ein Volkstheater, in einen solchen Zuschauerraum einen „Rang" und „seitliche Logen" einzubauen, die günstigeren Verhältnisse des Bayreuther Bühnenfestspielhauses wieder umstößt.

Nicht nur, daß die Sehwinkel an den Seiten wieder von 0° bis 80° ansteigen, baut er Schallreflektoren ein, von denen er selbst überzeugt ist, daß sie den fördernden Einfluß nicht haben, sonst würde er wohl die auf pag. 92 seines Buches gezeichneten Vorschläge nicht machen, die allerdings geeignet sind, mehr heitere Zweifel zu erregen, als die „gute Akustik" zu verbürgen.

Daß ein solcher Saal überdies ein mixtum compositum, eine ästhetische Mißgeburt ist, das scheint weniger beabsichtigt, als wirklich erreicht zu sein.

Wenn er in dieser Schrift sagt: „Durch die Gestaltung des Zuschauerraumes und der Bühne nicht nur die störenden Reflexe zu vermeiden, sondern die Reflexion im Gegenteil zur Unterstützung des direkten Tones und zwar vorzüglich nach den entfernteren Sitzreihen zu lenken, ist die Aufgabe des Architekten", so klingt das so, als ob sich dabei was denken ließe; allein, daß dies etwas Vernünftiges sei, in dessen Verfolg man zu einem künstlerischen Gebilde nicht bloß des Zuschauerraumes, sondern auch der Bühne gelangt, wird sich dabei kaum herausstellen. Sehen wir einmal zu.

Es sind alle „störenden Reflexe zu vermeiden", so lautet die erste Forderung. Die Reflexe gehen von Reflektoren aus. Würden alle Reflektoren vermieden, so würden alle Reflexe vermieden, also auch die störenden.

Diese Forderung wäre also erfüllt, wenn die Gestalt des Zuschauerraumes und der Bühne keine Reflektoren aufwiese. „Die Reflexion soll aber im Gegenteile zur Unterstützung des direkten Tones benützt werden", so lautet die zweite Forderung.

Es sollen also Reflektoren gemacht werden, aber von einer solchen Beschaffenheit, daß von ihnen keine störenden Reflexe ausgehen, diejenigen, welche aber dennoch ausgehen, sollen nicht störend, sondern nur unterstützend wirken.

Diese den direkten Ton unterstützenden Reflexe sollen aber „vorzüglich nach den entfernteren Sitzreihen" gelenkt werden.

Die zweite Forderung enthält also den Kern der Aufgabe des Architekten. Derselbe hat im Zuschauerraume und auf der Bühne Schallreflektoren herzustellen, welche keine störenden, sondern nur den direkten Ton unterstützende Reflexe aussenden und diese vorzüglich nach den entfernteren Sitzreihen aussenden.

Wie diese Reflektoren geformt sein müssen und wo sie anzubringen sind, wird nicht gesagt, aber sicherlich setzen dieselben irgend eine Form des Theaters voraus, wenn der Architekt nicht am Ende dieselbe von der Form und der Anordnung der Reflektoren abhängig machen soll.

* Die Skene der Alten und die Bühne der Neuzeit von A. Sturmhöfel.

Fast scheint es, daß die Form des Theaters welche immer sein kann, wenn nur die Reflektoren die entsprechenden Eigenschaften und die richtige örtliche Anordnung finden. Es wäre dann wohl viel richtiger, wenn A. Sturmhöfel diese Forderung den gelehrten Physikern als Preisaufgabe für eine von dem Architekten gewählte Theaterform stellte, denn dieselbe ist doch ausschließlich ein physikalisches Problem, als dieses Reflektorenproblem zur Lösung den Architekten zuzuschieben. Wenn nun aber feststeht, daß die direkten Schallstrahlen auf Entfernungen deutlich wahrnehmbar sind, welche weit über die Grenzen der Abmessungen unserer größten Theater hinausgehen, so scheint es mir viel richtiger, auch bei kleineren Theatern die Schallreflexe zur Tonverstärkung überhaupt ganz zu vermeiden.

Dieses Problem ist dann sehr vereinfacht und lösbar und kann auch von dem Architekten allein gelöst werden, es ist eine solche Raumform zu konstruieren, in welcher keine Schallreflektoren vorhanden sind. Mit einer solchen Form sind eben die dem guten Hören schädlichen Reflexe ausgeschlossen.

Schon eingangs dieses Kapitels wurde angeführt, daß die vielgerühmte „Akustik" der griechischen Theater auf der Vermeidung der Schallreflektoren beruht. Darauf folgend wurde nachgewiesen, worin die gute „Akustik" anders geformter moderner Theatersäle ihren Grund hat und wie das gute Hören in denjenigen überdeckten Theatern, gewisse Konstruktionsmaterialien vorausgesetzt, am besten dann erreicht wurde, welche der Form nach sich dem antiken Theater nähern.

Daraus folgt aber, daß der Zuschauerraum unserer Theater nach jenen einzig richtigen Prinzipien für gleichmäßig gutes Sehen und Hören gebildet werden muß, nach denen jene gebildet worden sind.

Die Erfahrung, welche man bei der Einordnung größerer Mengen amphitheatralisch geordneter Sitzplätze in den Rängen unserer Logenhäuser machte, blieb darauf beschränkt, daß sich die Zahl der Zuseher auf der gleichen Grundfläche vermehren ließ, also von finanziellem Vorteil ist und daß die so gereihten Zuschauer besser sehen und hören. Diese Umstände führten dahin, die Anzahl der Logen in einem Theater zu beschränken und die Ränge mit amphitheatralen Sitzreihen zu vergrößern. Diese Vergrößerung erfolgte logischerweise nach der Tiefe, da das Gegenstück, die ebenfalls nach der Tiefe entwickelte Kulissenbühne, von den vermehrten Seitenplätzen nicht übersehen werden könnte.

Diese Sitzränge übereinander zerstören aber die Raumwirkung des Theatersaales noch mehr und geben demselben das Ansehen einer Hürdeninstallation.

Solche neuere Theater werden gegenüber den älteren Logenhäusern aber schon deshalb belobt, weil eine größere Zahl der Besucher wenigstens die Bühnenvorgänge gut übersieht und diese billige Befriedigung des Schauens mit noch immer höchst zweifelhaften Begleitumständen hat solchen Schauburg-Fabrikanten sogar den Ruf besonders fähiger Theaterbaumeister eingebracht.

Diese Tatsache allein, ganz abgesehen von ernsteren Bestrebungen künstlerischer Natur, welche das gleiche Resultat anstreben, drückt den sich mehr und mehr verallgemeinernden Willen aus, aus der alten Theatermisère des schlechten Sehens und Hörens herauszukommen. Insoferne also sind jene Neuschöpfungen auf dem Wege, welcher zur Zerstörung des alten Logenhauses führt, wenngleich sie hiebei ganz unkünstlerisch verfahren und von ganz anderen Motiven bewegt werden. Es gilt von ihnen, was früher über den Vorschlag A. Sturmhöfel's gesagt ist.

Das jüngst in London vollendete Her Majestys-Theater (Haymarket) gehört ebenfalls in diese Kategorie.

Bei diesem sind die Seitenlogen bis auf eine in jedem Range zusammengeschrumpft, die sich zwischen protzigen Säulen kolossaler Ordnung befinden, an welche sich die freien, reich ornierten Brüstungen der zwei amphitheatralischen Ränge ohne Zwischenstützen anschließen. Aber auch dieser Bildung ist mehr Beachtung ökonomischer Momente als Einsicht in das Wesen des Theaters eigen.

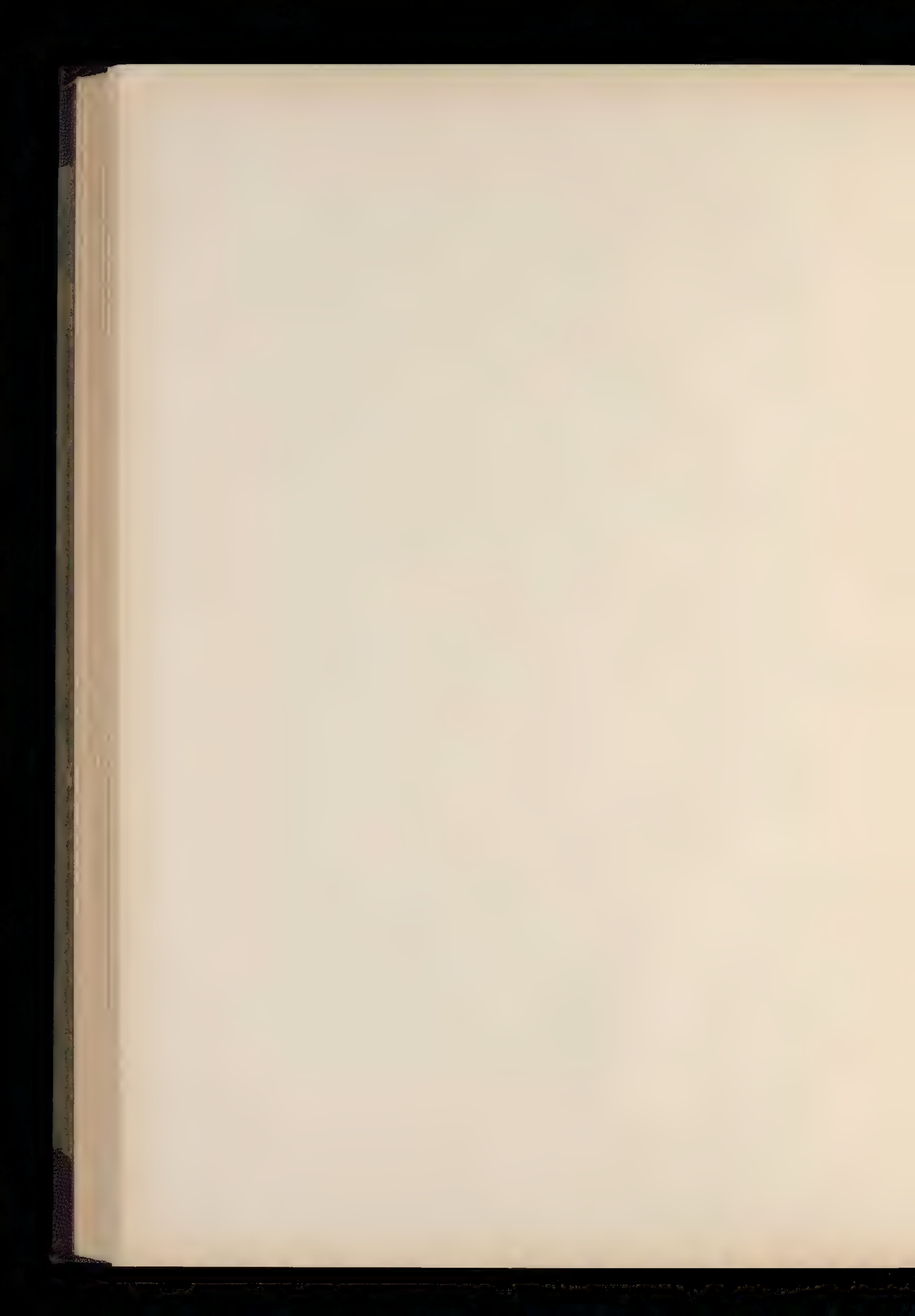
In kurzen Worten ausgedrückt, ist das Ziel der Bewegung hinsichtlich des guten Sehens ein amphitheatralisch gestalteter Zuschauerraum, in welchem die Ränge hintereinander geordnet sind und in Bezug auf das gute Hören, daß alle Schallreflektoren im Zuschauerraume vermieden werden.

Ich möchte aber nichtsdestoweniger keinem Architekten raten, das Studium der Akustik zu vernachlässigen, da die intensive Kenntnis der Gesetze des Schalles, sowohl für die Art der zu bildenden Detailformen, wie der Wahl der Materialien, aus welchen auch der bestgeformte Raum erbaut sein muß, nicht entbehrt werden kann. Er muß wissend bilden, um nicht in Irrtum zu fallen.

KRITISCHE BETRACHTUNGEN

ÜBER DEN

AUFBAU DES THEATERS.



Über den äußeren Aufbau des Theaters.

DER äußere Aufbau des Theaters der Griechen, insoferne der Zuschauerraum an den Hängen der Hügel errichtet war, konnte nur ein unvollkommener sein. Er beschränkte sich dann zumeist nur auf das Skenengebäude. Von den Skenengebäuden der hellenistischen Periode sind zuverlässige Darstellungen derselben nicht bekannt. Fundstücke lassen darauf schließen, daß sie in edlen Formen und reichem plastischen Schmucke prangten, daß dieser sich auf den Dionysos-Kult bezog, aber eine vollkommen zutreffende Darstellung der monumentalen Skenenwand, die sich über das Logeion erhob, ist bisher nicht gewonnen worden.

Die äußeren Fronten mochten in jedem Falle einfacher gehalten sein, da sie mehr die Rückfronten des Bauwerkes darstellten und die Eingänge in dasselbe nur für die Spieler, Rhetoren, Flötenbläser, Tänzer etc. vor ihrem Auftreten bestimmt waren.

Dies hat sich in der römischen Periode, als der Zusammenschluß von Theatron und Skene erfolgt war, wohl wesentlich geändert, da nun das Skenengebäude das Theater nach außen repräsentierte, die Zugänge wenigstens der vornehmsten Zuschauer durch dasselbe angelegt waren und die Rangteilung des Theatron, sowie dessen Umfassung durch eine Parapetmauer oder eine Kolonnade gewisse Beziehungen in der architektonischen Gliederung des Skenengebäudes wahrscheinlich macht.

Die weitläufigen Hallenanlagen, welche den Zuschauern zur Erholung dienten oder ihnen vor Wetterlaunen Schutz boten, sind noch von dem Skenengebäude getrennt angelegt.

Wurden nun bei den Theatern diese Hallen nicht ausschließlich zu solchem Zwecke errichtet, so dienten die in der Nachbarschaft erbauten Stadien hiezu oder diese wurden wohl auch direkt mit dem Theatergebäude verbunden (Athen, Aizani, Aspendos, Pergamon u. a.).

Von diesen werden dann jene als die vollkommeneren bezeichnet werden müssen, welche diese Aufenthaltsräume der Zuschauer außerhalb des Theatron nur zu diesem Zwecke anschlossen. Ein vorzügliches Beispiel hiefür gibt uns die Rekonstruktion des Odeon des Herodes Atticus von Tuckermann.

Hier erscheint die Anlage als ein von einer Säulenhalle umschlossener Garten, dessen Wandelgänge zu den Eingangstoren des Skenengebäudes, welche in den Zuschauerraum führen, ausgestaltet.

Aber da bei diesem Gebäude der Zuschauerraum noch parasitisch und der Aufbau also unfrei ist, so sehen wir diese Säulenhalle vor einer in mehrere Etagen gegliederten Palastfront, welche sich nicht so klar ausspricht, daß sie nur einem Theater angehören kann; jenes Element, welches dies ganz bestimmt ausspricht, der Aufbau des Zuschauerraumes, gelangt hiebei nicht zur vollen Erscheinung.

So zweckentsprechend, so harmonisch gegliedert, so reich dieselbe auch immer gewesen sein mag, der Aufbau als Theater bleibt unvollkommen. Noch schlimmer steht dies um jene Theatergebäude, die entweder an der Seite oder an der Stirne eines Stadion erbaut sind, bei welchen sie in ihrer Bedeutung noch mehr herabgedrückt erscheinen.

Wenn man erwägt, daß diese Anlagen zur Erholung der Zuschauer in den Pausen der Spiele einen Raum erfordern, der einer größeren Zahl derselben eine gewisse Bewegungsfreiheit sichert, also hiezu ein Vielfaches der Fläche, die in dem Theater dem einzelnen Zuschauer zugemessen ist, beansprucht, so folgt zum mindesten daraus, daß, wenngleich nicht alle Zuschauer ihre Plätze verlassen, um sich zu ergehen, dennoch diese Anlagen für viele Tausende ausreichen mußten und hiefür waren nun die Stadien sehr zweckentsprechende Anlagen. Außer diesen waren auch eigens erbaute Hallen oder wie in Pergamon die große Terrasse vorhanden, aber alle diese Anlagen befanden sich immer außerhalb des Theatergebäudes, niemals in dem Baukörper des Theaters.

Die Stoa, das Stadion, waren selbständige Baukörper wie die Theater und dienten gesonderten Zwecken, von denen sie ihre Form erhielten.

Wenn sonach die Anlage bei dem Odeon des Herodes Atticus als eine Ausnahme erscheint, als etwas, das schon den römischen Einfluß deutlich kennzeichnet, so darf man wohl sagen, daß die Griechen niemals diesen der Erholung in den Spielpausen gewidmeten Bauanlagen eine so große Bedeutung beimaßen, daß sie dieselben als notwendige Teile eines Theaterbauwerkes betrachteten.

Selbst in der Periode römischen Einflusses erscheinen dieselben als untergeordnete Anbauten, keineswegs die Bauform ihres Theaters vollständig verändernde, wie wir dies in der neueren Zeit vorfinden.

Es ist gewiß eine sehr interessante Ausnahme von dieser Übung, bei dem Schinkel'schen Entwurfe eines Residenztheaters* diesen Gedanken des bloß angegliederten Portikus wiederkehren zu sehen, wo die Terrassen- und Pergolaanlagen den halbkreisförmig ausgebauten Zuschauerraum in drei geraden rechtwinklig zusammenstoßenden Promenoirs umgeben. Semper hat später bei dem Entwurfe für das Theater zu Rio de Janeiro und Hasenauer dann bei dem Projekte für die k. k. Hofoper zu Wien dasselbe wiederholt. In unserem Klima, bei unserem Winter, bei vollständig anderen Sitten kann aber eine unkritische Aufnahme dieser Anordnung keineswegs gutgeheißen werden. Dieselbe aber als unbenützbares Gebilde dem Theater anzugliedern, ist noch weniger gerechtfertigt.

Es wurde schon auf die Unterschiede des griechischen und römischen Theaters im I. Abschnitte hingewiesen. Der wichtigste, welcher in dem Aufbau des Theatrum auf ebenem Boden bestand, der das Theaterbauwerk erst zu einem freien, individuellen machte, konnte Einrichtungen für die Zuschauer treffen, welche die Portici oder Stoen als überflüssig erscheinen ließen.

Das Pompejus-Theater war in dieser Beziehung noch sehr unvollkommen. Schon die Verbindung mit dem Tempel der Venus victrix würde dies beweisen, allein auch das Szenengebäude war so ungenügend, daß in dem später errichteten Portikus nicht bloß für das Erholungsbedürfnis der Zuschauer zum Lustwandeln in seinen Lauben- und Gartenanlagen, sondern auch für die Bedürfnisse der Spieler und des Chores Sorge getragen werden mußte.

Dieser Portikus war bei den noch unvollkommenen Einrichtungen des Gebäudes daher noch eine Notwendigkeit, welche aber bei den späteren Theatern des Balbus und Marcellus sich als minder wichtig zeigen. Die Möglichkeit, diese Erholungsräume in den Theatern selbst unterzubringen, ohne die Form desselben zu ändern oder durch Anbauten zu erweitern, war einesteils durch die den Senatoren und Rittern reservierte Orchestra, andernteils durch die gewaltigen Substruktionen der Cavea und die in drei Etagen angelegten Vomitorien gegeben. Auch bei den viel mehr Zuschauer fassenden Zirken und Amphitheatern reichten diese Einrichtungen aus und wurden keine Portiken wie beim Theater des Pompejus angelegt.

Aus den Beispielen des römischen Theaters, trotz Anlage von Schutz- oder Erholungsräumen, resultiert daher die Festhaltung der charakteristischen Form von Zuschauerraum und Szene in einem äußerlich einheitlichen Baukörper.

Der Aufbau des Theaters war im Mittelalter formlos und ebenso fehlte er den parasitischen Theatern in Klöstern und Palästen, selbst das akademische Theater der Renaissance ermangelt einer äußeren Erscheinung.

In dieser Hinsicht kommen erst die public theaters Englands in der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts in Betracht. Wir haben in dem I. Abschnitte zwei der wichtigsten Theater Londons aus dieser Zeit geschildert und sehen an ihnen eine große Ähnlichkeit im Aufbau desselben, so daß wir wohl auf andere nur mehr dem Namen nach bekannte gleichzeitige oder früher bestandene Theater schließen können. Der Unterschied im Aufbau des Swan- und Globe-Theaters bezieht sich allein auf die Eingänge und den Aufbau über der Szene, soferne man bei diesen Dingen von Merkmalen des äußeren Aufbaues überhaupt sprechen kann.

Wir wollen daher das vollkommenere von beiden, das Globe-Theater, näher betrachten.

Dasselbe stellt einen schmucklosen, achtseitigen, polygonalen Zentralbau dar, der dadurch schon ausspricht, daß sich alle Lebensäußerungen in seinem Innern abspielen. Tatsächlich geht auch in seiner Mitte das Schauspiel vor sich, stehen sich Zuschauer und Schauspieler unmittelbar gegenüber, ist die Vereinigung der beiden Elemente des Theaters von Subjekt und Objekt in einem einheitlichen Baukörper dargestellt.

So einfach diese äußere Erscheinung auftritt, so enthält sie doch alles, was zu einem Theater gehört.

---

* Schinkel-Museum. Berlin, M. XI, Nr. 31 und Nr. 59

Schon an dem Äußern, den geringen Verschiedenheiten der Fronten spricht sich das Innere deutlich aus.

Die Vorderfront besitzt einen großen mächtigen Eingang für alle Zuschauer; an dieser sowie den anschließenden Fronten, welche den Zuschauerraum umfassen, läßt uns der Mangel der Fenster erkennen, daß in dem Raume alle Aufmerksamkeit dem Innern, der Mitte, zugewendet ist.

An der Rückfront, sowie an den anschließenden Seitenfronten sagen uns die in Etagen übereinander geordneten Fenster, sowie die Zugänge von außen, daß sich hier Tätigkeiten abspielen, welche mit den äußeren Lebensvorgängen in Beziehung stehen. Die Turmaufbauten über der Bühne deuten förmlich an, daß der runde Theaterbau Bauwerke umschließt, sonach einen Schauplatz umgibt, auf welchem die Lebensschicksale der Menschen in oder außer ihnen sich abspielen. Mit seinen Mauern umfaßt das Theater symbolisch die Welt.

Hier ist das Grundproblem des Theaters verkörpert, wenn auch noch unvollendet, unschön, kunstlos, dennoch aber klar.

Die Ausgestaltung seiner Theile zu vollkommenster Zweckmäßigkeit ist noch nicht vorhanden, es ist noch die rohe Grundform, aber die wahre Grundform.

Leider wurde die Entwicklung derselben gewaltsam unterbrochen, und der verhängnisvolle Sprung zu feineren, wenn auch willkürlichen, unwahren Formen gemacht.

In Italien, wo die Theater den Festlichkeiten an den Fürstenhöfen zu dienen hatten, wurde dieser Bestimmung ebenso, wie nachmals in Frankreich vor jeder anderen die größte Aufmerksamkeit zugewendet. Der Prunk der Höfe erforderte bequeme grandiose Treppen, reich dekorierte Verbindungsräume, welche zu dem Auditorium führten. Diese Nebendinge wurden beinahe zur Hauptsache gemacht. Da der Plebs der Zutritt zu diesen Festen überhaupt verwehrt war und jeder kleine Fürstenhof eine Welt für sich bildete, so gewannen diese Anordnungen von Sälen, Korridoren, Treppen eine anspruchsvolle Ausdehnung, welche, als Privatunternehmungen ständige Theater errichteten, schon so in die Tradition übergegangen waren, daß man ohne sie ein Theater sich nicht mehr denken konnte.

Das erste selbständige, nur in loser Verbindung mit dem königlichen Palaste 1737 erbaute San Carlo-Theater zu Neapel weist gleich eine solche mächtige Treppenanlage, das 1777 von Viktor Louis erbaute Stadttheater zu Bordeaux außer dem großen Treppenhause noch ein großes Vestibül und Foyer auf.

Diese Räume, welche für die Entwicklung gesellschaftlichen Verkehres, die Abhaltung von Ballfesten etc. dienten, sie haben eigentlich mit dem Theater nichts zu schaffen. Dieselben erschwerten einen charakteristischen Aufbau ungemein, so sehr, daß eine ganze Reihe von Architekten überhaupt hierauf verzichtete und nur dahin zielte, dem Bauwerke das Ansehen eines öffentlichen Gebäudes zu geben. So umsäumte man einzelne derselben mit einer Kolonnade, setzte der Hauptfront einen mächtigen Portikus mit Giebel und allegorischer Plastik vor, öffnete dieselbe durch Loggien und gab dem Dache manchmal einen prominenten Ausdruck.

Bei allen diesen Bauwerken von zumeist rechteckiger Grundform ist der runde Saal in der ganzen Disposition ein fremdes Element, dem man in einem so gearteten Baukörper überhaupt nicht Ausdruck geben konnte.

Da das Theater in der Mitte des XVIII. Jahrhunderts mehr und mehr der Schauplatz für das Gebaren des Luxus im gesellschaftlichen Verkehre der oberen Stände, für das pfauenstolze Auftreten eines bornierten Individualismus wurde, welchem das Wesen des dramatischen Spieles wenig mehr als eine pikante Unterhaltung war, so wurden auch alle auf die Befriedigung dieser der dramatischen Kunst fremden Bedürfnisse abzielenden Einrichtungen möglichst entwickelt.

Gegen diese Auffassung des Theaters eröffnete 1771 Francesco Milizia mit seinem Buche Del Teatro die Feindseligkeiten. Obwohl dasselbe einen so großen Leseerfolg hatte, daß es noch 1794 neu aufgelegt wurde und obwohl er demselben einen Plan von Vincenzo Ferrarese beigegeben hatte, der die Auswüchse insbesondere der venetianischen Theater vermeiden wollte, so hatte dasselbe doch keinen praktischen Erfolg.

Der Entwurf des Ferrarese ist für uns dadurch recht interessant, daß er wie das ins Monumentale übersetzte und überdeckte Globe-Theater anmutet. Die Szene und der Zuschauerraum erscheinen hier vereinigt und auch äußerlich als Zentralbau mit Flachkuppel ausgeführt. Die Dekorationsbühne ist beschränkt und nur ein sehr bescheidener Anbau mit niedrigem Pultdache, das unter dem Hauptgesimse des Rundbaues sich anschneidet und von außen gar nicht zur Erscheinung kommt, beherbergt sie. Der Gedanke, bei dem Aufbau des Theaters den runden Zuschauerraum auch äußerlich zu charakterisieren, war auf fruchtbaren

Boden gefallen und wurde später wieder aufgenommen. Fünfzig Jahre nachher trat Pietro San Giorgi mit seinem Entwurfe für ein neues großes Theater nächst der Via del Corso in Rom in die Öffentlichkeit.

Auch er hatte den Zuschauerraum nach außen in einem halbkreisförmigen mehrstöckigen Arkadenaufbau charakterisiert. Während Vincenzo Ferrarese 1771 den Rundbau mit einer flachen Kuppel abdecken will, wählt San Giorgi 1821 richtiger das Zeltdach; während aber bei San Giorgi jede Bezeichnung der Mitte in der vollkommenen Gleichbildung der Arkaden mangelt, finden wir bei Ferrarese am Rundbau den „Richtungsschmuck“ durch eine Nische im I. Stockwerke, welche eine allegorische Figurengruppe auf phantastisch entwickeltem Sockel beherbergt, gegeben. Das Bühnenhaus, welches bei der antikisierenden Szene des Ferrarese nebensächlich erscheint und gar nicht zum Ausdrucke kommt, bildet bei dem Entwurfe San Giorgi's einen mächtigen Baukörper. Wenn derselbe auch mit dem gleichen Hauptgesimse des Zuschauerraumes abschließt, so gibt ihm seine größere Breite den flachen Giebel seines Satteldaches, an welchen sich das Zeltdach des Zuschauerraumes zwanglos und harmonisch anschließt. Das Theater enthält aber wieder so viele Zugaben, als: Arkaden, Kaffeehaus- und Konzertsäle etc., daß hiedurch das Bühnenhaus so überlastet wird, daß seine Erscheinung als solches unkenntlich ist. Der Gedanke der Charakterisierung des Theaters in wenigstens einem Teile desselben als Rundbau bricht sich nunmehr aber Bahn.

Vertritt der Aufbau des englischen Theaters und der Entwurf Ferrarese's den Zentralbau, so setzt San Giorgi und Schinkel mit dem schon zitierten Entwurfe für ein Residenztheater mit dem gruppierten Aufbau ein. Dieser letztere Entwurf, welcher den Aufbau des Bühnenraumes über den Zuschauerraum und die Gelasse der Schauspieler weit hinaushebt, hat allerdings schon einen Vorläufer in dem königlichen Theater zu Charlottenburg von C. G. Langhans und Boumann d. J. 1788 gefunden.

In den Dreißiger-Jahren und den folgenden Dezennien des neunzehnten Jahrhunderts gelangt der gruppierte Aufbau mehr und mehr zum Durchbruch, während der des englischen Theaters wahrscheinlich seiner beinahe gänzlichen Verschollenheit wegen unbeachtet bleibt.

Unter diesen gruppierten Theaterbauten mit charakteristischen Bauformen für Zuschauerraum und Bühne haben wir in dem I. Abschnitte das Mainzer Stadttheater angeführt. Dieser kleine Bau, obwohl in den Detailformen der Architektur sehr mangelhaft, in dem roten Sandstein von keineswegs anmutender Erscheinung, ist doch in Bezug auf die formale Gestaltung des Problems ein sehr bemerkenswertes Objekt.

Jedenfalls beschäftigte sich Semper ebenfalls noch in den Dreißiger-Jahren mit der Idee der Erbauung einer königlichen Residenz in Dresden mit einem zugehörigen Theater. Dieses letztere sollte später allein und in anderer innerer Ausgestaltung zur Ausführung gelangen. Das Studium der Klassiker, sich mehr und mehr ausbreitend, förderte denn auch in ganz Europa Bauwerke zutage, welche den Niederschlag desselben mehr oder minder darstellen. Nicht bloß in der Nachbildung der klassischen Architekturformen zeigte sich dies, sondern vielfach auch im gesamten Aufbau.

Hatte man die Gesetzmäßigkeit in der Bildung aller Detailformen einmal erkannt, so ging man von dieser zu der Gesetzmäßigkeit oder Inhaltangemessenheit der Gesamtbauform über. Das Theater muß in seiner äußeren Erscheinung schon sich als solches aussprechen. Es muß der Zuschauerraum und die Bühne sich auch äußerlich erkennen lassen. Freilich, mit dieser Aussprache des Inhalts hatte es so manche Schwierigkeiten. In dem 1840 erbauten Theater zu Antwerpen ist der Rundbau des Zuschauerraumes durch einen ganz äußerlichen, halbkreisförmigen Saalbau, hinter welchem noch andere Saalräume und die Treppen für den Zuschauerraum liegen, ausgesprochen. In dem Entwurfe von Hektor Horeau für eine neue Oper in Paris, der einige Jahre später erschien, ist dieselbe äußerliche Charakterisierung versucht, allein mit der interessanten Bereicherung eines mächtigen Aufbaues der Bühne, welcher mit einem flachen Haubendache abgeschlossen erscheint.

Bei beiden hat der Rundbau den Zuschauerraum nicht zu seinem Inhalte und der mit einer flachen, gewölbten Haube abgedeckte Bühnenraum charakterisiert sich dadurch als ein Zentralraum, was gleichfalls unzutreffend ist. In diese Zeit fällt auch das von Gottfried Semper erbaute Hoftheater zu Dresden. Bei diesem schönen Bauwerke war im Aufbau für den Zuschauerraum die Halbkreisform gewahrt, die Foyers und Treppen legten sich konzentrisch um ihn und blieben unter dem Aufbau der Umfassungsmauer des Zuschauerraumes zurück. Das Bühnenhaus und der Zuschauerraum schließen in gleicher Gesimshöhe ab. Eine hohe Attika über dem Hauptgesimse ist dem Zuschauer- und Bühnenraume gemeinsam, hebt dieselben über alle Annexe hinaus, macht beide zu einem alles andere dominierenden Baukörper.

Die Mitte der runden Hauptfront ist klar betont und harmonisch gebildet, indem im Parterre drei Öffnungen durch einen Säulenportikus aus der Front herausgehoben, seitlich mit Nischen, in welche allegorische Figuren gestellt sind, flankiert und eine breite Freitreppe vorgelagert ist. Auch im ersten Stock sind die mittleren drei Arkaden durch Figurennischen von den übrigen Bogenstellungen gesondert. Der Richtungsschmuck ist also hier nur durch besondere Betonung eines Fassadenteiles und Absonderung von den anderen in einfacher und schöner Weise erzielt.

An diesem Beispiele des früheren Dresdner Hoftheaters sehen wir erstens, daß Bühnenhaus und Zuschauerhaus unter einen gemeinsamen Gesimsabschluß gebracht werden, also von gleicher Höhe sein können, und zweitens, daß das Bühnenhaus nicht notwendig die Dominante eines Theaters sein muß, ohne unter der ästhetischen Forderung zu bleiben.

Welche Gründe liegen nun vor, wenn nachmals von demselben Architekten eine Trennung dieser Bauteile vorgenommen und dem Bühnenhause die größere Bedeutung gegeben wird und wenn auch dieses wieder an gleichzeitigen Werken des Meisters in sehr ungleichem Maße geschieht?

Es ist gewiß nicht ohne Interesse, hiebei einige Augenblicke zu verweilen.

Die Lehrtätigkeit Gau und Hittorf's in Paris hat in dieser Hinsicht viel zur geistigen Durchdringung der Aufgaben der Baukunst beigetragen.

Semper hatte sich in der Folgezeit großen theoretischen Arbeiten unterzogen, denen sich während seiner Lehrtätigkeit praktische anschlossen, so der Bau des Polytechnikums in Zürich. Aus dieser Zeit stammt der Entwurf für die Oper zu Rio de Janeiro und der Vortrag „Über die formelle Gesetzmäßigkeit des Schmuckes und dessen Bedeutung als Kunstsymbol". Besonders diesem Vortrage kann ein bedeutender Einfluß auf die Bauwerke der nachfolgenden Zeit zugemessen werden, er verbreitet aber auch Licht über sein eigenes späteres Schaffen.

Wir wollen hier nur einige Sätze aus demselben hervorheben.

Das Prinzip der gesamten hellenischen Tektonik erscheint Semper identisch mit dem Prinzip der schaffenden Natur, „nämlich den Begriff jedes Gebildes in seiner Form auszusprechen. Diejenige Eigenschaft des Schönen, die aus dem Sichordnen aller Teile um diesen idealen Mittelpunkt der Beziehungen herum zu einer Einheit höheren Grades hervorgeht, ist die Inhaltangemessenheit, welche sich bis zum Charakter und zum Ausdrucke steigern kann" und der Künstler „betrachtet das Werk als ein Resultierendes und verlangt, daß es Stil habe, welches Wort nichts weiter bedeutet, als das zu künstlerischer Bedeutung erhobene Hervortreten des Grundthemas und aller inneren und äußeren Koëffizienten, die bei der Verkörperung desselben in einem Kunstwerke modifizierend einwirkten".

Aus diesen Sätzen geht hervor, daß das Theater nur dann Charakter, Ausdruck, kurz Stil habe, wenn das Grundthema zu künstlerischer Bedeutung erhoben ist, der Begriff dieses Gebildes sich in seiner Form ausspricht, wenn nicht bloß alle inneren und äußeren Koëffizienten, welche bei der Verkörperung des Grundthemas modifizierend einwirkten, zu künstlerischer Bedeutung erhoben sind, sondern sich dieselben um den Begriff dieses Gebildes als Mittelpunkt der Beziehungen zu einer höheren Einheit ordnen. Darnach würde das Grundthema nur dann in seiner reinen schönen Form erscheinen können, wenn entweder keine inneren und äußeren Koëffizienten vorhanden wären, welche auf dasselbe modifizierend einwirkten, oder daß solche innere oder äußere Koëffizienten zwar vorhanden sind, aber nicht modifizierend einwirken.

Welches sind nun die inneren und äußeren Koëffizienten bei einem Theaterbauwerke überhaupt?

Die Frage, wie weit solche Koëffizienten das Grundthema verändern dürfen, soll später erörtert werden.

Wir haben als das Grundthema des Theaters bei allen Völkern der alten und neuen Zeit erkannt die Gegenüberstellung von Subjekt und Objekt, der Menschheit und der Erscheinungswelt, in der Einheit eines Bauwerkes. Wir haben gesehen, in welcher Gestalt dieses Grundthema in einem Bauwerke bei den Griechen und Römern erscheint und wie sich bei den neuzeitlichen Völkern dies zuerst als Rundbau im Shakespeare'schen Theater und dann als Gruppenbau ausspricht.

Das Grundthema besteht nun aus zwei Elementen, aus Zuschauerraum und Bühne Die Koëffizienten, die inneren wie die äußeren, müssen sich daher auf diese zwei Teile beziehen.

Man wird also unterscheiden Koëffizienten, welche sich auf den Zuschauerraum beziehen und solche, welche sich auf die Bühne beziehen. Man wird aber auch noch unterscheiden müssen innere Koëffizienten

und äußere Koëffizienten. Zu den äußeren Koëffizienten wird man zählen dürfen das Klima, das Baumaterial und die Zeit, in welcher die Spiele stattfinden. Diese wirken aber auf beide Teile des Grundthemas gleichmäßig ein.

Als innere Koëffizienten für das Auditorium stehen in erster Linie die Anordnung der Zuschauer für gutes Sehen und Hören der Bühnenvorgänge, in zweiter diejenigen, welche durch die Organisation der Gesellschaft gegeben sind, für deren Einzelheiten besondere Anordnungen zu treffen sind, die aber die in erster Linie stehenden zwar nicht aufheben, aber die abstrakte Form derselben modifizieren können. Mit diesen in Verbindung stehen dann in dritter Linie jene allgemeinen Bauorganismen, die zur Erreichung der früheren Einrichtungen nötig erscheinen, dies sind die Kommunikationen des Äußeren mit dem Gebäudeinneren, die Zugänge, Stiegen, Aufenthaltsräume etc.

Wenn wir alle die Zuschauerräume der Theater der neuen Zeit betrachten, so waren dieselben wohl niemals wirklich der formale Ausdruck der Organisation der Gesellschaft der zugehörigen Zeitepoche, das Teatro Farnese und das Schloßtheater zu Versailles vielleicht ausgenommen, noch weniger aber waren sie in einer Form hergestellt, welche das gleich gute Sehen und Hören der Bühnenvorgänge den Zuschauern gewährleistete. Wir haben gesehen, wie man, als man schon glauben mochte, dem Theatersaale den richtigen Ausdruck mit Bezug auf die gesellschaftliche Ordnung gegeben zu haben, noch immer nach dieser unerläßlichen Form suchte und noch sucht.

Wir wissen, daß diese Form von den alten Völkern schon gefunden ist, daß diese Form sogar in der Gradina der Theater der Renaissance wieder erschien, aber in dem mächtigeren Wirken der in zweiter Linie stehenden Koëffizienten der Gesellschaftsordnung unterging.

Die alten Völker haben uns gezeigt, wie ihre gesellschaftliche Ordnung in der Form ihres Theaters zum befriedigenden Ausdrucke gelangte, indem für die Senatoren und Ritter die Ehrensitze in der Orchestra, für das Oberhaupt des Staates die Tribunalien, für bevorzugte Klassen die Ordnung nach Rängen und Keilen in denselben vorgesehen war.

Es läßt sich daraus entnehmen, wie jede gesellschaftliche Organisation nach Macht, Rang, Würden und Ansehen darin ihre Befriedigung finden kann, allein zu einer solchen Ordnung, wenn auch mit ganz anderen Ausdrucksmitteln, ist es in unseren Theatern nicht gekommen. Wenn schon nach solchen Koëffizienten gesucht wird, so finden sich hiefür zumeist nur besonders ausgezeichnete Plätze für das Staats-Oberhaupt, den Repräsentanten des Volkes, ansonsten herrscht aber solche Ordnung nicht, sondern vielmehr ihr Gegenteil, die Willkür.

Aber ob nun die Zuschauer nach der bestehenden gesellschaftlichen Ordnung oder Unordnung in dem Raume sich befinden, ist für dieselben weniger wichtig, als die Umstände, welche ihnen allen das gute Sehen und Hören der Bühnenvorgänge gewährleisten.

Wir wissen, daß durch das Prinzip der Reihung an sich jede der gesellschaftlichen Organisationen ihren bestimmten Ausdruck finden kann, allein nur in einer ganz bestimmten Reihung finden wir die Erfüllung der Grundforderung des gleichmäßig guten Sehens und Hörens. Die Form, welche dies gewährleistet, ist die unerläßliche Grundform für den Zuschauerraum und die Ausbildung der Teile, welche in dieser Form die gesellschaftliche Organisation ausdrückt, darf diesem ersten Erfordernis nicht zuwider sein, ihm Gewalt antun, denn wenn dies geschähe, wäre in diesen Teilformen eben die Gewalt gegen die Allgemeinheit ausgedrückt und Gewalt sprengt die Form.

Daß man zu der Einsicht gekommen, daß die amphitheatralische Reihung die Hauptforderung, die an einen Theaterraum zu stellen ist, am besten erfüllt, hat auch dazu geführt, den Raum trotz anderer Form nach außen als halbkreisförmigen Aufbau darzustellen. Dieser äußeren Form kann man nicht wohl die Inhaltangemessenheit zusprechen, allein sie ist der Ausdruck für einen richtigen Inhalt, der noch fehlt.

Die inneren Koëffizienten, welche bei jedem Theater vorhanden sind, sind auch hier vorhanden, wo dem Zuschauerraume der halbrunde Aufbau gegeben ist, allein sie wirkten nicht so stark modifizierend ein, daß die Grundform darunter litt. Die drei früher genannten Theater zu Mainz von Moller, der Entwurf für ein Residenztheater von Schinkel und das Dresdner Hoftheater I von Semper halten diese Grundform entschieden aufrecht und die inneren Koëffizienten, als Zugänge, Aufenthaltsräume, konnten dieselbe nicht modifizieren, selbst die Treppenanlagen, insofern ihnen selbst eine größere Bedeutung zugemessen wurde, treten davor zurück an jene Stelle, wo sich der Zuschauerraum an die Bühne anschließt.

Wir wollen vorläufig nicht untersuchen, ob die inneren Koëffizienten bei diesen Bauwerken zu künstlerischer Bedeutung erhoben und um den Begriff des Gebildes, den Mittelpunkt aller Beziehungen, so

geordnet sind, daß sie eine Einheit höheren Grades bilden, deren Inhaltangemessenheit sich bis zum Charakter steigert, sondern vielmehr fragen, ob die inneren Koëffizienten bei dem Entwurfe der Oper für Rio de Janeiro oder der Hoftheater zu Dresden II und Burgtheater zu Wien diese richtige Behandlung erfahren haben, welche die Grundform des Zuschauerraumes nicht bloß modifiziert, sondern ganz verändert ausdrückt. Der Zuschauerraum in dem ersten Dresdner Hoftheater, in dem zweiten Dresdner Hoftheater, sowie in dem Wiener Hof-Burgtheater ist wesentlich in seiner Form und Ordnung derselbe. Die Koëffizienten, welche diese Innenform erzwangen, waren es also nicht, welche die vollkommen andere Gestaltung des Aufbaues dieser drei Theater forderten. Es waren dies also die früher genannten inneren Koëffizienten nicht, denen eine solche Gewalt innewohnt, daß sie die Erscheinung des Grundthemas nicht bloß modifiziert, sondern vollständig verändert hat.

Die in dritter Linie stehenden Koëffizienten sind aber die Kommunikationen von außen ins Innere, die Zugänge, Stiegen und Aufenthaltsräume.

Es ist daher zu untersuchen, ob diesen Dingen in Bezug auf das Grundthema logischerweise eine solche Macht zukommt.

Die vollkommenste Ordnung im Zuschauerraume ist das erste Ziel und dieser vollkommensten Ordnung haben auch jene baulichen Organismen zu dienen, welche von dem freien ungeregelten Äußern in das Innere zu dem vollkommen geregelten Kerne führen. Die konzentrische Reihung der Zuschauer, sei dieselbe in Rängen hintereinander oder übereinander getroffen, bedingt die Dezentralisation dieser Anlagen an der Peripherie, nicht die Konzentration. Den augenfälligen Beweis dafür finden wir in dem Theater der Alten. In unserem Theater ist aber zumeist eine Konzentration dieser untergeordneten Bauorganismen anzutreffen und durch die Vereinigung dieser, richtig zu trennenden, an einer Stelle ist ihre Gesamtform so vergrößert worden, daß ihre zu künstlerischer Bedeutung erhobene Gestaltung nicht bloß modifizierend auf die Bauform des Grundthemas einwirkt, sondern dieselbe ganz umgestaltet oder vielmehr verunstaltet.

Wie kann der inhaltangemessene halbkreisförmige Rundbau bloß als modifiziert bezeichnet werden, wenn von demselben nur eine flache Segmentform übrig bleibt oder wenn selbst diese durch Risalitbauten noch weiter modifiziert, d. h. unkenntlich gemacht wird?

Welches ist nun weiter der innere Koëffizient, der, zu solcher künstlerischer Bedeutung erhoben, an dem bereits durch andere zu künstlerischer Bedeutung erhobenen Koëffizienten, die Exedra in der Achse der Segmentfront des Zuschauerraumes bei den Entwürfen für Rio de Janeiro, das Festspielhaus am Gasteig zu München oder an dem Neuen Hoftheater zu Dresden bedingt?

Ist es derselbe innere Koëffizient, welcher an dem alten Dresdner Hoftheater bloß die Mitte der Halbkreisform harmonisch betonte? Hat sich die Gesellschaftsordnung von damals in der Weise umgewandelt, daß diese erborgte kolossale Schmucknische nunmehr die richtige, zu künstlerischer Bedeutung erhobene Form für diesen inneren Koëffizienten ist? Gewiß nicht!

Und nun sehen wir noch zu, ob die anderen Koëffizienten, als: Zugänge in ein Vestibül umgewandelt, Stiegen in eine Riesentreppe umgeformt, Aufenthaltsorte in ein Foyer umgestaltet, der richtige Ausdruck dieser untergeordneten Koëffizienten sind.

Aus dem I. Abschnitte ist zu ersehen, wie sich diese Dinge in dem Theater der neueren Zeit entwickelt haben. In zwei großen Beispielen ist die Sache genügend charakterisiert.

Im Gran Teatro Farnese befand sich in einem Trakte des Palastes ein gewaltiges Vestibül, in welches die Edelleute einritten und von den Wangen der Freitreppe vor dem Stiegenhause zu Pferde steigen konnten. An dieses beiderseits offene Vestibül legte sich ein Raum mit einer imposanten dreiarmigen Treppe, welche in das Gran Vestibolo vor dem Theatersaale führte; dieses stand mit den Räumen des herzoglichen Palastes in Verbindung und aus ihm erfolgte der festliche Einzug der Fürstlichkeiten und des Hofstaates, um dann in der Loggia Platz zu nehmen. In gleicher Weise bewegte sich der „Sonnenkönig", umgeben von einer glänzenden Hofgesellschaft, aus den Galerien und Prunksälen im Schlosse zu Versailles in sein Theater. Jene Vestibüls und Treppen dieser Versammlungsräume hielt man für die nötigen Appendices eines Theaters und so treffen wir sie denn in beinahe getreuer Nachbildung nicht bloß in dem Stadttheater zu Bordeaux, sondern auch in allen nachfolgenden Theaterbauten noch vermehrt mit weiteren Zutaten. Sie nehmen oft Flächen in Anspruch und weisen einen Prunk auf, die beide dem des Theatersaales hohnsprechen. Mit welchem Rechte? Wozu der Lärm?

Wenn die genannten Theater nur Mittel zu dem Zwecke waren, die Bedeutung der Persönlichkeit der Fürsten zu erhöhen, ihnen den Schimmer der Erhabenheit und Majestät auf das Haupt zu zaubern, so mögen diese Dinge noch verständlich sein, umso mehr, als sie in ihren Palästen errichtet, zu keinem äußeren

Ausdruck gelangten. Was aber soll die Übernahme dieser Bauorganismen in ein Haus, das für die Allgemeinheit bestimmt ist, in welchem jedem Einzelnen ein gleicher Anteil an dem Schauspiele zugemessen ist, in dem nicht mehr, weder die Zuschauer noch das Schauspiel zur Verherrlichung einer Persönlichkeit dienen müssen?

Die Vereinigung der Zuschauer, die symbolisch das Ganze vorstellen, ist an die Stelle jener Einzelnen getreten, aber dieses Ganze ist nur in dem Zuschauerraume vorhanden, hier erst entsteht es, es kommt nicht als solches ins Haus, sondern in einzelnen Teilen auf gesonderten Wegen und erst in dem Raume selbst vollzieht sich die Illusion des Ganzen. Für diese Einzelnen sind die Wege gleichmäßig zu bereiten. In dem römischen Theater war dies der Fall und selbst die Zugänge zu den Bisellien in der Orchestra und die Treppen zu den Tribunalien waren durchaus nicht so geartet, daß sie die Form des Aufbaues des Grundthemas modifiziert oder wohl gar ganz verändert hätten. Wenn man aber diese inneren Koëffizienten zu solcher Bedeutung steigert, daß sie von dem Halbrund nur ein Segment übrig lassen, dann schreien diese untergeordneten Koëffizienten eben zu laut, so daß das getragene Wort des Zuschauerraumes übertönt wird.

Man hört: ich bin das Vestibül, ich bin die Loggia, ich bin das Foyer, ich bin die Logentreppe, aber man hört kaum: ich bin der Größte, der Zuschauerraum. Aus diesem Gedränge von Gehilfen nimmt man höchstens noch die Kappe des Meisters wahr.

Diese Steigerung des Ausdruckes der inneren Koëffizienten dritter Ordnung ist also eine übertriebene, die Form des Grundthemas zerstörende. Daß diese übertriebene Steigerung nur auf Kosten der vollkommensten Zweckmäßigkeit, der Vorbedingung der schönen Form, erfolgt, geht unmittelbar aus der Betrachtung hervor: Welche Veränderung der Form würde eintreten, wenn man in dem römischen Theater die vielen radialen Treppen in einige oder gar in eine zusammenlegte oder die Vomitorien zu Hallen vereinigte. Sind nun schon die zwecklichen Bedingungen in unseren Theatern nicht auf das vollkommenste durch diese Einrichtung erfüllt, wie soll die entstehende Form dann die schöne sein!

Ganz abgesehen von allen Ausdrucksformen des Details, finden wir also in dieser Gruppenbildung anachronistischer Organismen, bloßer Koëffizienten des Zuschauerraumes, welche seine Grundform nicht mehr zur Erscheinung gelangen lassen, einen künstlerischen Irrtum, aber nicht den richtigen Ausdruck dieses Teiles des Grundthemas des Theaters.

Die inneren Koëffizienten, welche bei dem zweiten Teile des Grundthemas wirken, sind die der Bühnentechnik im allgemeinen. Dieselben lassen sich in die Organismen, welche für die Spieler nötig sind, und in die, welche für die Bühnengeräte nötig sind, abteilen.

Die ersteren machen eine Anzahl von Gelassen nötig, in welchen sich die Spieler für ihr Auftreten vorbereiten. Hier kann leicht wieder eine Übertreibung eintreten, indem diese Erfordernisse so gesteigert werden, daß sie über das berechtigte Notwendige hinausgehen. Wir treffen dies ja auch in sehr vielen Theatern an. Es sei nur an das Foyer des Bühnenpersonals erinnert.

Diese Gelasse werden sich am besten um den Bühnenraum herumlegen und keinen Anlaß geben, die formale Erscheinung desselben im Aufbau zu verändern.

Die technische Einrichtung der Szene aber ist es, welche erstlich seine Grundform bestimmt und durch deren Übertreibungen auch diese mehr oder weniger gewaltsam verändert werden kann. Die Dekorationsbühne nahm gleich ursprünglich einen mit geraden Wänden abgeschlossenen Raum für sich in Anspruch und behielt denselben durch Jahrhunderte bei. In dieser Anordnung machte sich keine Änderung formal fühlbar, wenngleich die Kulissenbühne mehr verlassen und die der geschlossenen Dekorationen in Aufnahme kam.

Auch die, wie wir früher gezeigt haben, übermäßig hohe Bühnenöffnung wirkte nicht darauf ein, die Form des Aufbaues der Bühne wesentlich zu verändern. In dem ersten Dresdner Hoftheater von Semper schließt noch das Bühnenhaus mit dem Zuschauerhause in gleicher Gesimshöhe ab, erst das glatte Hochziehen des Vorhangs und der Prospekte trieb den Bühnenraum turmartig in die Höhe. Nun habe ich in dem Kapitel über das Proscenium gezeigt, welcher traditionellen Gedankenlosigkeit oder um es milder zu bezeichnen, welchem historischen Formalismus wir die hohe Prosceniumsöffnung zu danken haben, daß diese jeder ästhetischen Form des Bühnenbildes hohnspricht und wie durch eine korrekte Gestaltung desselben sofort diese Höhe gemindert und das Bühnenhaus herabgedrückt ist. Wenn man nun aber sieht, daß diese Höhe des Bühnenhauses übertrieben wird, indem man dasselbe zur Dominante des ganzen Baues macht, daß das Grundthema, dessen beide Teile zu einer Einheit zusammengefaßt, erst die richtige Form für

dasselbe geben können, so muß gesagt werden, daß das Bühnengeräte ohne Berechtigung zum Motive für die Dominante eines Gruppenbaues erhoben ist.

Ich will hier die weitere formale Gestalt des Aufbaues der Bühne noch unerörtert lassen und mich wieder dem Aufbau anderer Theater zuwenden.

Als die bereits seit zwei Dezennien andauernde Bewegung unter den Architekten Frankreichs für den Neubau der Großen Oper zu Paris endlich 1861 zu der bekannten Vorkonkurrenz führte, erschienen dabei schon viele Projekte, welche die Lehren Gau und Hittorfs, sowie die früher zitierten Sätze Semper's, den Bau auch äußerlich durch Formen, welche den Inhalt, den Begriff des Gebildes ausdrücken, zu kennzeichnen, angenommen hatten. Diese Anschauung war bei den Architekten Frankreichs nahezu Gemeingut geworden.

Wenn man von den wenigen Projekten, welche dieser Anschauung nicht huldigten, worunter solche von Nichtfranzosen, absieht, so teilt sich der größere Rest in solche, bei welchen zwar die Rundform für das Äußere des Zuschauerraumes angenommen war, jedoch derselbe mit dem Bühnenraume unter einem gemeinsamen Dache vereinigt erscheint, und in solche, welche den Bühnenraum als besonderen Baukörper behandelten und zur Dominante des Baues machten.

Auch der Segmentbogen für die Hauptfront tritt uns schon in dem Projekte von Danjoy entgegen, ebenso eine polygonale Grundform, die aber beide noch unbeachtet blieben.

Eine Mischform, zu welcher das Projekt Garnier's gehörte, war jene, welche über den geradlinig begrenzten Baukörper den Zuschauerraum als Rundbau und den Bühnenraum als geraden Aufbau heraushob.

Ich verweise auf die vorausgegangenen Betrachtungen über die Form des Zuschauerraumes, aus denen hervorgeht, daß das System des französischen Theatersaales als kreisrunder Zeltraum erscheint. Die Grundform dieses Zeltraumes ist durch innere Koëffizienten in der Folge wieder bis zur akustischen Kurve des italienischen Logenhauses rückgebildet worden, dabei aber mit Zähigkeit der Zeltaufbau und insbesonders die seine Decke bildende Flachkuppel festgehalten worden. Wenn nun der Aufbau dieses Zuschauerraumes die runde Form und das Zeltdach, sei dieses selbst als Flachkuppel ausgeführt, festhält, so würde in dieser Beziehung mindestens die Konsequenz anerkennt werden müssen, welche die Architekten bei der Lösung der Frage des äußeren Aufbaues dieses Teiles des Grundthemas bewährt haben. Allein, wenn wir anerkennen müssen, daß die ursprüngliche Form des Theatersaales von den Koëffizienten ersten Grades, der bestmöglichen Reihung für gleich gutes Sehen und Hören der Spielvorgänge bedingt ist und daß die anderen inneren Koëffizienten diese Grundform zwar modifizieren, aber nicht vollständig verändern können, so ist nicht bloß das Konstruktionssystem des französischen Theatersaales unrichtig, sondern auch sein äußerer Aufbau. Für die richtige Grundform des Theatersaales kann es überhaupt nicht nach nationalen Eigentümlichkeiten gebildete Säle geben, da die Bedingungen für Sehen und Hören bei allen Menschen dieselben sind. Die Franzosen können ebensowenig um die Ecke sehen, wie die Angehörigen anderer Nationalität, was durch besondere nationale Eigentümlichkeiten anders erscheinen kann, das bezieht sich auf Äußerlichkeiten, nicht aber auf das Wesen, auf die Grundform des Auditoriums, die ist und bleibt für alle Nationen die gleiche.

Aus diesem Grunde ist daher der Kuppelaufbau irgendwelcher Beschaffenheit über dem Zuschauerraume zu dessen äußerer Charakterisierung, zu dessen äußerem Aufbau ungeeignet und unrichtig.

Man denke sich nur einmal ein Zelt von Menschen erfüllt, vor dessen Öffnung sich ein dramatischer Vorgang abspielt, welche Form müßte dieses Zelt annehmen, damit die darin stehenden Personen diesen Vorgang alle sehen können; da springt sofort in die Augen, abgesehen von den Beschränkungen, welche durch die Zeltöffnung gegeben sein können, daß das Zelt eine geschlossene Raumform, also eine ganze, runde Form nicht sein kann und als letzter Schluß wird sich ergeben, daß es äußersten Falles der Halbkreis sein kann.

Welche Modifikationen haben aber weiters die zu künstlerischer Bedeutung erhobenen inneren Koëffizienten an dem Aufbau des Theatersaales der Großen Oper zu Paris hervorgebracht?

Wir haben früher als solche die Zugänge, die Treppen und die Aufenthaltsräume bezeichnet.

Die Zugänge weisen äußerlich eine Dezentralisation auf.

Für den Staatschef ist eine eigene pompöse Anfahrt hergestellt, desgleichen für die zu Wagen anfahrenden Zuschauer. Beide sind als Rundbauten an den Seiten angelegt und mit Kuppeln überdeckt. Wenn diese Ausbildung schon für das zweite Kaiserreich der adäquate Ausdruck seines Wesens sein sollte, so trifft dies schon nicht mehr für die Republik zu, es wäre denn, daß diese von denselben inneren Machtmitteln getragen ist. Wenn ich also früher sagte, daß sich an der Organisation des Aufbaues eine meisterliche

Behandlung der Kompositionsgesetze offenbart, so ist damit zu erkennen gegeben, daß diese Meisterschaft sich nicht auf das innere Wesen der Dinge bezieht, sondern dieselbe eine rein äußerliche ist.

Für die zu Fuße ankommenden Zuschauer ist eine grandiose Freitreppe an der Front vorgelegt und es wird damit durch dieselbe ausgedrückt, daß sie für die Mehrheit derselben bestimmt ist.

Die anschließenden Hallen, die konzentrierten Treppenanlagen umfassen den Zuschauerraum aber so vollständig, daß nichts von ihm mehr zur äußeren Erscheinung kommt und zu seiner Errettung aus dieser tötlichen Umarmung ist über demselben ein mächtiger Tambour mit einer reichgeschmückten Flachkuppel errichtet. Diese Übertreibung wird am besten durch den nutzlosen Hohlraum über dem Plafond des Saales illustriert. Wohin dies führen kann, habe ich an dem Teatro massimo zu Palermo gezeigt, bei welchem aber der ökonomische Sinn des Architekten dort das Foyer anlegte. Bei der Großen Oper in Paris sind die Organismen der inneren Koëffizienten des Grundthemas nicht mehr bloß die Form des Aufbaues des Zuschauerraumes modifizierend, sondern sie sind in ihrer Massenentwicklung weitaus bedeutender als dieser selbst, damit ist aber ihre Bedeutung in das Gegenteil verkehrt.

Wie steht es nun um den zweiten Teil des Grundthemas, den Aufbau der Bühne und dessen Modifikation durch die zu künstlerischer Bedeutung erhobenen inneren Koëffizienten? Der Aufbau der Bühne ist, wie früher bei den Semper'schen Theatern gezeigt, durch ganz ungerechtfertigte Motive zur Dominante des Gruppenbaues gemacht und noch weit über die Kuppel des Zuschauerraumes emporgehoben. Auch bei dieser Ausgestaltung tritt die meisterliche Behandlung der Kompositionsgesetze zutage. In Konsequenz mit der inneren Raumform der Bühne ist der äußere Aufbau entwickelt und mit einem Satteldache abgeschlossen. Die Grundform derselben ist durch die inneren Koëffizienten nicht modifiziert, es wäre denn, daß durch die technischen Geräte und deren Einrichtung in Hinsicht seiner Höhe eine Modifikation erfolgt ist. Die Gelasse für die Spieler legen sich in vollkommen zweckentsprechender Weise um den Bühnenkörper herum und sind auch zutreffend charakterisiert. Die Bauformen treten mit Ausnahme eines Teiles der Grundform des Zuschauerraumes als vollständige Organismen auf. Nur die Kuppel über demselben wird durch das Bühnenhaus angeschnitten, hier tritt die Unvollkommenheit der Lösung ans Licht.

Der von Viktor Louis erfundene Zuschauerraum ist ein Zentralraum und mit einer Kuppel überspannt. Wenn Charles Garnier auch für die Grundform nicht mehr den Kreis wählt, die Ausgestaltung als Zentralbau hält er fest. Daraus ergibt sich aber die Schwierigkeit, das prismatische Bühnenhaus mit dem Rundbau äußerlich als einheitliches Grundthema zu gestalten. Diese Möglichkeit ist zu einem unlösbaren Probleme geworden, weil er „den Begriff des Dinges", den Begriff jeden Elementes, das Grundthema nicht zur richtigen Erscheinungsform gebracht hat.

Der Begriff des Zuschauerraumes kann nicht als Zentralraum geformt werden, weil seine ganze Existenz auf etwas außer ihm Gelegenes gerichtet ist, auf die Szene; und der Begriff der Szene kann nicht als ein in sich abgeschlossener Bau geformt werden, weil seine ganze Existenz ebenfalls auf etwas außer ihm Gelegenes gerichtet ist, auf den Zuschauerraum.

Wählt man nun die Kuppel zum Ausdruck des ersteren, so ist dies falsch, und wählte man eine vollkommen abgeschlossene Form zum Ausdruck des anderen, so ist dies ebenfalls unrichtig. Es können diese aufeinander hinweisenden Inhalte nur durch eine Vereinigung korrekt ausgedrückt werden. Aus diesem Grunde ist auch das bloße Anschneiden der einen Form durch die andere nur eine Verstümmelung der einen, aber keine ästhetisch befriedigende Lösung für beide.

Trotzdem hat der Aufbau dieses Theaters vielfach Nachahmung gefunden. Bis zu welchen Ungeheuerlichkeiten aber das Festhalten an der formalen Ausbildung des Zuschauerraumes als Zentralraum mit Kuppel und des Zuschauerraumes als prismatischer Baukörper mit Sattel- oder Haubendach führen kann, sehen wir an dem Teatro massimo zu Palermo.

Die Nachbildung jenes Systems, welche die Elemente des Grundthemas und deren modifizierende Koëffizienten in ähnlicher Weise betonen, fallen unter dieselben kritischen Gesichtspunkte, welche vorangehend entwickelt sind, es mag daher von weiterer Besprechung derselben abgesehen werden.

Diejenigen Bildungen aber, welche von ihnen abweichen, welche von einer anderen Auffassung des Grundthemas zeugen, seien noch einer kurzen Betrachtung unterworfen.

Der Entwurf für den Aufbau der Volksoper von Davioud & Bourdais ist überaus einfach. Er besteht aus einem Rundbau, in welchem die Schauenden untergebracht sind, an den sich ein rechteckiger mehrstöckiger Hausbau anschließt, welcher das zu Schauende beherbergt. Äußerlich sind also zwei Elemente charakterisiert, das eine davon der Grundform nach so ziemlich korrekt, allein zu einer organischen Einheit

haben sie sich nicht zusammengeschlossen. Im großen ganzen würde die Erscheinung mehr an den Aufbau eines Amphitheaters oder eines modernen Zirkusgebäudes erinnern, als an ein Theater.

Diesem nicht zur Ausführung gelangten Plane folgte das Bühnenfestspielhaus zu Bayreuth zeitlich nach.

R. Wagner hatte in Semper nach dem Münchener Schiffbruche nicht mehr das gefügige Werkzeug gefunden, seine Ideen vom Theater in die ihm zusagenden Formen in provisorische Konstruktionen zu kleiden, da war er mit Otto Brückwald glücklicher. Diesem gelang es, den Typus des Theaters, wie sich R. Wagner denselben dachte*, wenn auch „nackt", doch bestimmt vor uns „hinzustellen, der uns gewissermaßen handgreiflich darüber belehren soll, was unter einem Theatergebäude zu verstehen ist, wenn es auch äußerlich ausdrücken soll, welchem Zwecke es zu entsprechen hat".

„Dieses Gebäude stellt somit in seinem Hauptteile den unendlich komplizierten technischen Apparat zu szenischen Aufführungen von möglichster Vollendung dar: ein Zugang zu diesem Gebäude enthält dagegen einen, gleichsam nur übermauerten Vorhof, in welchem sich diejenigen zweckmäßig unterbringen wollen, welchen die szenische Aufführung zum Schauspiel werden soll."

Aus diesen Sätzen ist ganz klar zu entnehmen, daß das Bühnenhaus der Hauptteil, die Dominante des ganzen Baukomplexes ist und die Motivierung seiner aufragenden Erscheinung in dem „unendlich komplizierten technischen Apparate zu szenischen Aufführungen" gegeben ist. Alles andere ist ihm Nebensache, denn der Zuschauerraum ist ihm „ein Zugang", ein „gleichsam übermauerter Vorhof".

R. Wagner erkennt es noch als Notwendigkeit, dem Bühnenhause die dreimalige Höhe des Zuschauerraumes zu geben, wovon zwei Teile über dem Fußboden desselben, einer unter diesem Niveau erforderlich seien. Wenn nun diese Notwendigkeit nicht vorhanden ist, ja, dann sieht der Typus auch nackt ganz anders aus und auch dieser nackt und bestimmt hingestellte Typus wird uns handgreiflich darüber belehren, daß das Theatergebäude nicht so, wie jenes zu Bayreuth auszusehen hat. Damit ist aber wohl auch dargetan, daß der „unendlich komplizierte technische Apparat" ein ewig Veränderliches, besser zu vereinfachendes Ding, zwar das Motiv für das Festspielhaus zu Bayreuth, für die Darstellung Wagner'scher Bühnenkünste mit mangelhaften maschinellen Einrichtungen, nicht aber für das Theater an sich, nicht aber das Motiv für den typischen Aufbau des Theaters sein kann.

Ebensowenig aber läßt sich der Zuschauerraum auf einen bloßen „Zugang", auf einen „gleichsam übermauerten Vorhof" herabdrücken, „in welchem sich diejenigen zweckmäßig unterbringen wollen, welchen die szenische Aufführung zum Schauspiel werden soll".

Darnach bestünde das Theater aus einem hohen Guckkasten, vor welchem sich die Zuschauer zweckmäßig unterbringen.

Wenn damit nichts anderes beabsichtigt sein sollte, als das Grundproblem des Theaters in der prosaischesten Weise auszusprechen, so wäre ihm dies vielleicht gelungen.

Wir hätten also nur den wandernden Guckkasten zu stabilisieren, ins Monumentale zu übersetzen und das Theater wäre fertig.

Die Welt hat sich aber von dem Theater ganz andere Vorstellungen gebildet und es wäre ungerecht, R. Wagner hievon auszunehmen, da er wiederholt sich zu anderer Vorstellung vom Theater bekannt hat.

So schreibt er in dem Aufsatze: Das Kunstwerk der Zukunft: „Alles, was auf der Bühne atmet und sich bewegt, atmet und bewegt sich durch ausdrucksvolles Verlangen nach Mitteilung, nach Angeschaut-, Angehörtwerden in jenem Raume, der bei immer nur verhältnismäßigem Umfange, vom szenischen Standpunkte aus, dem Darsteller doch die gesamte Menschheit zu enthalten dünkt; aus dem Zuschauerraume aber verschwindet das Publikum, dieser Repräsentant des öffentlichen Lebens, sich selbst; es lebt und atmet nur noch in dem Kunstwerke, das ihm das Leben selbst, und auf der Szene, die ihm der Weltraum dünkt."

Dieses Leben und Weben von Bühne zu Auditorium und umgekehrt ist aber das ideale Wesen des Theaters, dies kommt in ihm nur in der Vereinigung seiner beiden Elemente zustande, es ist sein Inhalt, der, wenn er zu künstlerischer äußerer Erscheinung gebracht werden soll, diese innige Zusammengehörigkeit aufweisen muß in solchen Formen, welche dieser Zusammengehörigkeit nicht widersprechen. Dies schließt aber jene oben zitierte Auffassung des Aufbaues als Guckkasten aus, wie derselben auch vom technischen Standpunkte durch die Veränderlichkeit des szenischen Apparates widersprochen wird. Der Satz, daß das Bühnenhaus die doppelte Höhe des Zuschauerraumes erhalten müsse, ist also kein Fundamentalsatz, der imstande wäre, diese Form des Aufbaues zu rechtfertigen.

---

* Das Bühnenfestspielhaus zu Bayreuth. R. Wagner, Leipzig, 1873, pag. 27.

Wenn man auf die Entwicklung des Theaters bei den Griechen und Römern zurückblickt, so finden wir, daß die Griechen vorerst einen hoch ausgebildeten Zuschauerraum besaßen, ehe noch die Bühne errichtet, geschweige denn mit dem Zuschauerraume baulich verbunden war, und bei den Römern, daß sie schon lange eine hoch ausgebildete Szene besaßen, ehe noch der Zuschauerraum eine feste Bauform angenommen hatte. Der Zusammenschluß der in so ungleicher Entwicklung sich bewegenden Teile bei den Römern und bei den Griechen in römischer Zeit brachte erst das Theater zu seiner baulichen Vollendung.

Wir haben also gesehen, daß das antike Theater erst bei den Römern ein selbständiges Bauwerk geworden ist und eine bauliche Einheit bildete, bei welcher keiner der beiden Teile überragte und sonach als Dominante gelten könnte. Die geringere Baumasse der Bühne hatte kaum eine äußere Sonderung, aber auch der mächtige Zuschauerraum war nicht als Dominante ausgebildet, sondern mit der Scaena zu einer Einheit verbunden.

Wenn wir auf die noch unvollkommene Form des griechischen Theaters zurückblicken, da noch das kleine Skenenhaus am Rande des Orchestrakreises stand, so spielte sich das Drama vor dem weiten Hintergrunde der freien Natur ab. Wenn es gelungen wäre, diesen Hintergrund durch Mittel der bildenden Kunst einzufangen, ihn so darzustellen, daß er die Illusion der Wirklichkeit der äußeren Natur herbeizutäuschen vermochte, die Rundung des Zuschauerraumes mit der künstlich hergestellten Rundung der Außenwelt vereinigte, also den Kreis schloß, so war das Theater vollendet.

Das Grundthema des Theaters wäre in dieser Vereinigung zur formalen Einheit gelangt. Nimmermehr aber konnte man dies mit geraden, in rechten Winkeln gestellten Wänden erreichen. Darin ist auch der Grund gelegen, warum auch das römische Theater nicht zur vollen Vollendung des Aufbaues gelangt ist.

Diesen letzten Schritt zu tun, ist der Neuzeit vorbehalten geblieben. Wenn wir bei den Römern gewahren, wie sich das Streben nach der Herbeiziehung der Außenwelt darin äußert, daß sie Ausblicke schufen, die endlich in dem Hemicycle kulminieren, so ist damit zwar die Richtung gewiesen, in welcher von diesem Punkte der Entwicklung das Theater fortschreiten mußte, aber auch klar zu sehen, daß dieser Fortschritt die Form ihrer Bühne zertrümmern mußte.

In der I. Abteilung ist gezeigt, wie das neue Theater hier einsetzte und die Dekorationsbühne hervorbrachte, wie dieselbe aber in ihrer völligen Einseitigkeit nicht jene Form gefunden hat, welche in ihrem Zusammenschlusse mit dem Zuschauerraume die neuzeitliche Kunstform des Theaters ergeben konnte.

Ich sehe also in dem „zu künstlerischer Bedeutung erhobenen Hervortreten des Grundthemas" vor allem den im Kreise erfolgenden Zusammenschluß der beiden Elemente des Theaters, des Zuschauerraumes und des Bühnenraumes, zu einer baulichen Einheit und in dieser — die Dominante des Theaterbauwerkes.

Inwieweit die inneren und äußeren Koëffizienten die ideale Grundform modifizieren, soll vorläufig nicht erörtert werden, immerhin aber wird die Rundform für Auditorium und Bühne das Theater auch äußerlich charakterisieren müssen. In der Reihe der unerläßlichen Organismen des Zuschauerraumes stehen die Verbindungen zur Erreichung der Plätze allen anderen voran. Allein sie sind dem Grundthema doch nur angegliederte, untergeordnete Teile und es darf ihnen im Aufbau nicht so große Bedeutung beigemessen werden, daß sie dasselbe verdunkeln oder gar besondere Baukörper für sich in Anspruch nehmen.

Ein Gleiches gilt für jene Räume, welche dem gesellschaftlichen Verkehre der Zuschauer untereinander gewidmet sind, denn dieser Verkehr ist der Idee des Theaters ganz und gar untergeordnet, ein rein äußerliches Element.

Aber gerade die für diese beiden Nebenzwecke geschaffenen Bauteile sind es, welche bei unseren Theatern eine ungebührliche, das Grundthema überwuchernde, überschwängliche Ausbildung erhalten haben.

Man wende nur seinen Blick von den Treppenanlagen der römischen Theater der Prachttreppe des Gran Teatro Farnese zu, von dieser sehe man auf jene des Theaters zu Bordeaux, und endlich blicke man auf das große Logentreppenhaus der Nouvel Opéra zu Paris und man wird zur Erkenntnis gelangen, daß die Treppe, ein Ding der Notdurft, sich Selbstzweck geworden und für die eitle Selbstbespiegelung charakterlosen Reichtums errichtet ist.

Wenn man erwägt, daß in dem Entwurfe für das Festspielhaus am Gasteig zu München, im Hof-Operntheater und Hof-Burgtheater zu Wien die grandiosesten Treppenanlagen für einen Teil der bürgerlichen Gesellschaft, dagegen für die Mitglieder des königlichen und kaiserlichen Hauses verhältnismäßig sehr bescheidene Anlagen errichtet sind, so kann hierin auch nicht der Ausdruck für die hierarchische Gliederung der Gesellschaft erblickt werden.

Wenn man die beiden immensen Treppenhäuser des Hof-Burgtheaters zu Wien betrachtet, durch welche jeder Besucher beschwingten Fußes seinem Platze im Theatersaale zustrebt und nach der Vorstellung ein beinahe fluchtartiges Eilen einer wenig zahlreichen Menge zum Ausgange gewahrt, muß man sich unwillkürlich fragen: Wozu dieser Aufwand? Allein hier liegt der Fehler nicht an den Zuschauern, sondern am Baukünstler. Man kann nicht sagen, diese Treppenhäuser seien die notwendigen Vorhallen, in welchen die Besucher des Schauspiels sich auf den Akt der Illusion vorbereiten müssen oder wollen, und von diesem Akte zurückkehrend sich wieder für das Alltagsleben ernüchtern müssen oder wollen. Man kann auch nicht erweisen, daß dies in einer fernen Zukunft der Fall sein werde, daß dies also für das Theater der Zukunft bereits vorgebildet sei. Mit diesen Übertreibungen der nebensächlichen Koëffizienten gelangt man aber allmählich zu einem Gruppenbau von so unbegreiflicher Ausdehnung, daß man füglich fragen muß, ob das Theater dabei die Hauptsache ist.

Dieser Zustand der Unfreiheit, der Parasitismus, er war einmal, und alles Jahrhunderte andauernde Trachten ging dahin, das Theater daraus zu erlösen. Das Ziel dieser Bestrebungen kann aber heute noch kein anderes sein, als das freie Theater, nur das Theater.

Ich glaube also gezeigt zu haben, was das Grundthema für den Aufbau des Theaters ist, daß dieses durch innere und äußere Koëffizienten nicht überwuchert werden darf, wenn es zu charakteristischer Erscheinung gelangen soll, und daß durch das Bühnenfestspielhaus zu Bayreuth der Typus auch nackt nicht entsprechend dargestellt ist.

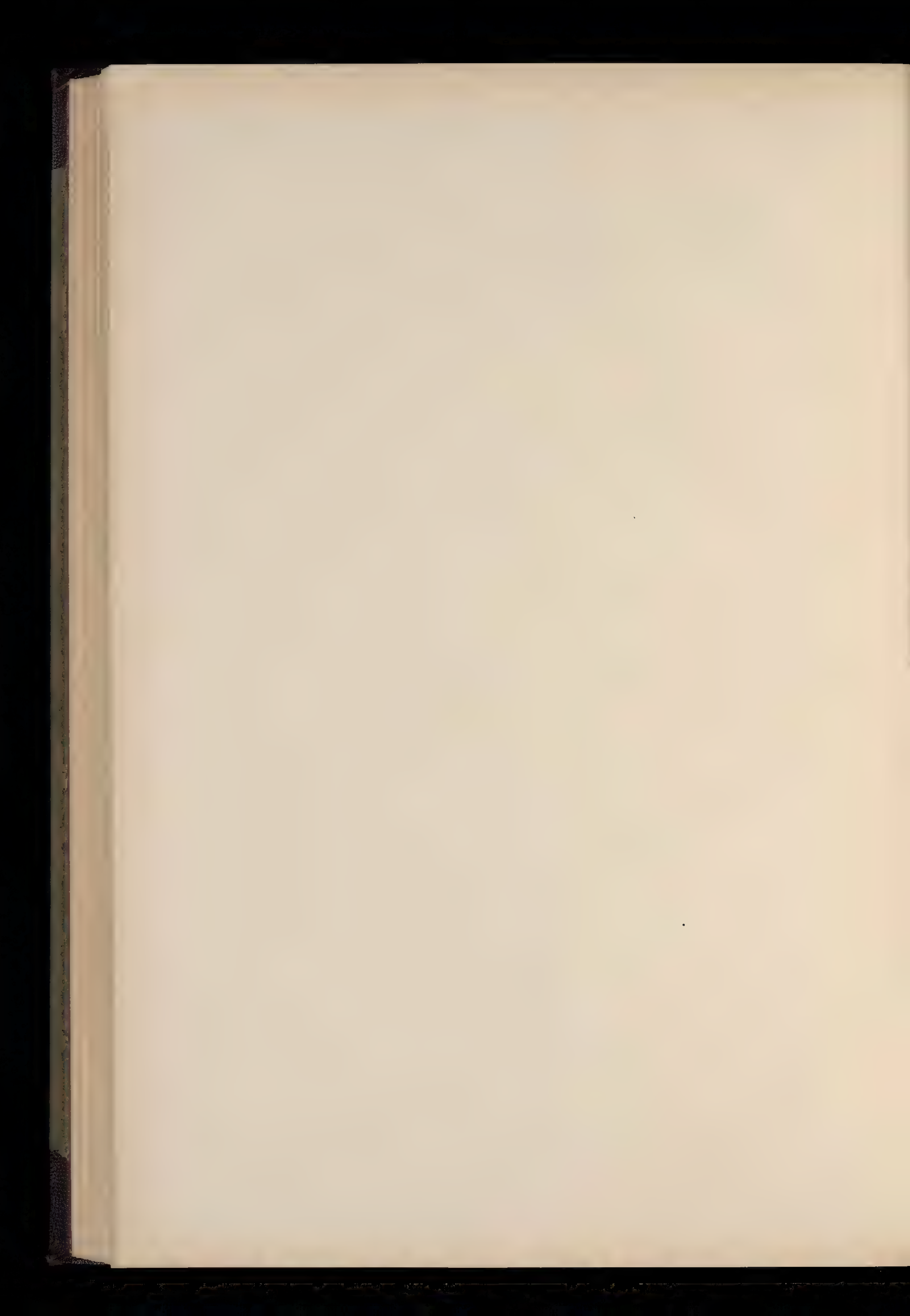
Am klarsten tritt dies gerade bei diesem Bauwerk zutage, wo der turmhohen Fabrik zur Erzeugung der szenischen Illusion ein niedriger Saalbau vorgelagert ist. Der hohe Guckkasten vor der niederen Stube, der für das Geschaute ganz überflüssig ist.

Zum Glücke für den „Genius der deutschen Nation", den R. Wagner emphatisch anruft, ist derselbe nicht bemüssigt, die ihm gestellte Aufgabe nach Bayreuther Muster zu lösen. Wenn man heute noch behauptet, das Bühnenhaus sei notwendig so hoch zu machen, weil die Bühneneinrichtung dies erfordert, so kann dies nur in Unwissenheit begründet sein. Was höchstens schlechthin zugegeben werden kann, ist, daß ein so hohes Bühnenhaus das Theater jener Epoche charakterisiert, in welcher die Bühne noch mit den gleichen primitiven maschinellen Einrichtungen versehen ist, wie etwa vor zweihundert Jahren.

Dagegen muß aber auch von jenen, die diese Ansicht vertreten, zugegeben werden, daß, wo dieser so verbesserungsfähige Inhalt nicht besteht, dieser hohe Aufbau überflüssig ist und somit die Dominante des Theaters nicht sein kann.

Die Ingenieure sind jetzt, wenn auch vereinzelt, bemüht, in das dichte Gestrüpp der Theatermaschinerien einzudringen und Wandel zu schaffen, sie werden es vornehmlich sein, welche das so leicht zu verändernde Wesen dieser Bühnenmechanismen der richtigen monumentalen Form der Bühne anpassen und mit den zumeist noch der technischen Kindheit angehörenden Maschinerien aufräumen, womit die allzuhohe Perücke der Bühne abgeschlagen ist.

Es soll hier zum Schlusse nicht ungesagt bleiben, daß unsere modernen Theater einzelne bedeutsame, oft monumentale, echt künstlerische Gedanken sowohl im Aufbau, als in der Ornierung verwirklicht haben, daß die Begabung so mancher Architekten wahrhaft glänzende Triumphe in Überwindung erschwerender Bedingungen bezüglich der Ausgestaltung zwecklicher Motive im Rahmen großer Formengebung gefeiert hat, aber eben so sicher ist es, daß in der Lösung der ästhetischen Aufgabe in Hinsicht auf das Grundproblem kein Fortschritt gemacht ist, vornehmlich wohl deshalb, weil dieses Problem selbst noch nicht klar ausgesprochen, nicht klar zur Erkenntnis gebracht worden ist. Ist dieses erst geschehen, dann ist auch die glückliche Lösung vorbereitet.

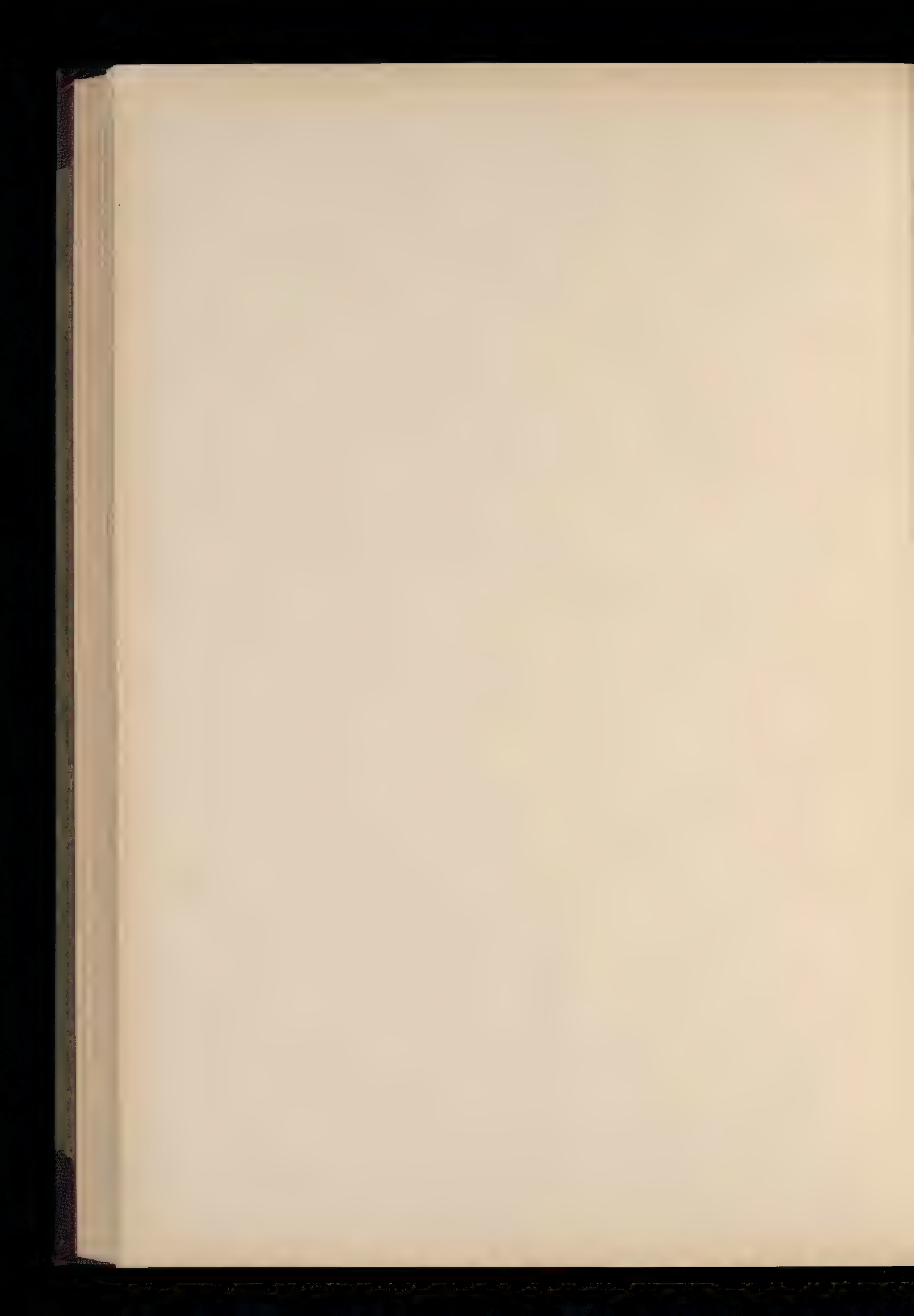


III. ABTEILUNG.

REFORMVORSCHLÄGE

FÜR UNSER

THEATER.



Erläuterungen zu dem Theaterprojekte Tafel XIX—XXVI.

WENN wir eine Rückschau über die seit dem Mittelalter entstandenen Theaterbauwerke abhalten, so läßt sich als treibendes Element in der Entwicklung das Bestreben der Baumeister erkennen, das Theater aus seiner parasitischen Eingliederung zu befreien und zu einem selbständigen Organismus mit einer nur ihm eigentümlichen Form im Aufbau zu gestalten. Die beiden Wesenselemente des Theaters, Zuschauerraum und Bühne, gewannen schon in dem noch parasitischen Zustande desselben eine so bedeutende Entwicklung, daß sie, als man selbständige Bauten schuf, nur mehr nach der Hülle suchte, welche diese hochentwickelten Teile des Theaters aufzunehmen hatten. Die Entwicklung des äußeren Aufbaues der Theater erfolgte aber unter einem aus diesen Elementen fließenden Zwange, also unfrei, und die Spuren desselben finden sich auch in den bereits freigestellten Theaterbauten.

Eine von den früheren Saalformen abweichende Gestaltung des Zuschauerraumes finden wir erst zu Ende des XVI. und zu Anfang des XVII. Jahrhunderts und sind diese inneren Raumformen bei den Italienern, Engländern und Franzosen zu von einander verschiedenen Typen ausgebildet worden.

Von diesen behaupteten sich aber nur jene der Italiener und Franzosen durch fast zwei Jahrhunderte, ohne eine wesentliche Entwicklung durchzumachen, weil die Lebensgewohnheiten der Gesellschaft ebenfalls stationär geblieben waren.

Von den Franzosen und Italienern verbreiteten sich diese Formen über ganz Europa. Eine Umwandlung tritt erst in der zweiten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts ein, und zwar bei jenen Völkern, welche diese ihrem Wesen nach fremden Formen bloß äußerlich übernommen hatten.

Bei den Deutschen trat diese Umbildung, nicht unwesentlich durch das Studium der Antike befördert, etwas früher ein: wenngleich sie den Zuschauerraum und die Bühne mehr unberührt ließen, so suchten sie doch dem Aufbau eine den Inhalt möglichst klar aussprechende Form zu geben.

Die intensive Gedankenarbeit auf diesem Gebiete führte zu der Erkenntnis der notwendigen Übereinstimmung der inneren Raumformen mit dem äußeren Aufbau und zweckdienlicher Ausbildung des ganzen Bauorganismus. Die Last altüberlieferter, dem innersten Wesen des Theaters fremder Elemente beeinflußte diese Bildungen aber noch allzustark und brachte Formen zutage, deren Berechtigung mehr und mehr schwinden mußte, je freier sich die Formen des Gesellschaftslebens entwickelten. So traten denn erst im XIX. Jahrhundert Theater auf den Plan, welche sich von einer ständischen Gliederung der Besucher und dementsprechender Einschachtelung derselben emanzipierten.

Wenn ich in dem Festspielhause zu Bayreuth ein solches Theater erblicke, in welchem die Idee, die beiden Wesenselemente des Theaters klar auszusprechen und in dem Aufbau zu vereinigen, versucht ist, so darf dabei nicht übersehen werden, daß diese formale Gestaltung eine allzu einseitige, fast doktrinäre ist und von einer Kunstform nicht die Rede sein kann. Immerhin kommt demselben eine große Bedeutung zu.

Was ich für verfehlt, was ich für förderlich an diesem Bauwerke erkenne, das ist in den früheren Kapiteln ausreichend erörtert.

Hier sei aber daran erinnert, auf welche Abwege durch die allzustarke Betonung des kapitalistischen Prinzips der Bau der Theater gelangt ist und wie im anderen Falle die treue, immer das ureigenste Wesens des Theaters festhaltende Fortbildung zu Formen führt, welche mehr und mehr sich dem Ideale eines Theaters nähern.

Glücklicherweise fehlt es nicht an gesunden Äußerungen des ästhetischen Gefühls, welche in verschiedenen Ländern dem gleichen Ziele zustreben.

Es läßt sich nicht leugnen, daß manche von dem großen Publikum kaum beachtete Veränderungen des Saales und Umbildungen des szenischen Apparates eingetreten sind, die eine Sprengung der

alten, anachronistischen Formen herbeiführen müssen. Auch die beiliegenden Planskizzen, welche im Jahre 1884 entstanden, bedeuten eine solche Umbildung in Auditorium und Szene, wenngleich in noch unvollkommener Form.

Der Schritt zum vervollkommneten Plane ist leicht zu machen, den Weg dafür auch Anderen zu bereiten, ist diese Studie bestimmt.

Wenn derselbe auch nicht rasch getan sein kann, um unser Theater wieder an das Licht der Sonne zu geleiten und es zu einem wahrhaften Volkstheater zu machen, so ist derselbe doch als möglich erwiesen.

Es ist wahr, viele unserer Gewohnheiten müssen in dem großen Reibungsprozesse, in welchem sich die Gesellschaft befindet, abgeschliffen, die Errungenschaften unseres Zeitalters erst nutzbares Gemeingut geworden sein, ehe dies Ziel zu erreichen ist, allein das Ziel ist bekannt und kann unverwandt ins Auge gefaßt werden.

Für den Baukünstler, welcher das Gehäuse für diesen lebensvollen Inhalt zu schaffen hat, ist es eine notwendige Vorbedingung, daß er nicht nur die technischen, sondern auch die ethischen Errungenschaften unseres Zeitalters vollauf erfaßt hat, daß er den Gesellschaftsorganismus genau kennt und in das Wesen der dramatischen Spiele eingedrungen ist; nur wenn er diese Elemente ganz in sich aufgenommen hat, wird er seiner Aufgabe genügen können.

Es sei hier noch darauf verwiesen, wie früher die dramatischen Spiele betrieben wurden und jetzt betrieben werden, da auch hierin sich das gesellschaftliche Leben spiegelt.

Die Mysterien, Passionsspiele und Moralitäten, selbst die von den Zünften betriebenen Komödien fanden zuerst nur selten statt und waren zumeist an bestimmte Termine gebunden.

Im Zeitalter der Renaissance, an den Fürstenhöfen, wurde nur periodisch gespielt; noch im XVIII. Jahrhundert fanden selbst in privilegierten Privattheatern nicht täglich Vorstellungen statt, erst in der neuesten Zeit wird endlich täglich, ja sogar zweimal am Tage, wenigstens an Sonn- und Feiertagen, gespielt. Aus dieser Steigerung der Veranstaltung dramatischer Spiele könnte man leicht zu dem Schlusse geführt werden, daß dasselbe für das Volk zum täglichen Bedürfnisse geworden sei. — Nichts ist irriger. —

Wenn man die Bevölkerungsziffer einer großen Stadt mit der des Fassungsraumes ihrer sämtlichen Theater vergleicht, so wird man finden, daß die Zahl der ersteren zu den letzteren im günstigsten Falle sich etwa wie 150 : 1 verhält, das heißt, von je 150 Personen einer großen Stadt würde nur eine Person täglich ins Theater gehen können, oder jede Person dieser Stadt kommt nur zweimal im Jahre an die Reihe.

Da aber von diesen viele nie, mehrere selten das Theater besuchen, so sind es nur wenige, die es öfter, von diesen wenigen niemand, der das Theater täglich besuchen würde. Es ist also nur ein kleiner Bruchteil der Bevölkerung, welcher das Theater öfters besucht und für diesen ist nicht das Bedürfnis nach dem Genusse dramatischer Kunst der bewegende Grund, sondern die Sucht nach Zerstreuung, nach Unterhaltungen, welche mit dem Kunstgenusse an szenischen Spielen nichts gemein haben.

Daher ist diese Kunst auch so herabgedrückt, daß sie meist nicht mehr das Ewige, sondern das Vergängliche, nicht mehr das Vornehme, sondern das Gemeine zum Vorwurf wählt.

Grobsinnliche Sensationen, skandalöse Affairen, Schaustellung intimster Vorgänge, welche der Öffentlichkeit stets verborgen geblieben, sie sind beinahe das ausschließliche Stoffgebiet der dramatischen Darstellung geworden.

„Das ist die Kunst, wie sie jetzt die ganze zivilisierte Welt erfüllt! Ihr wirkliches Wesen ist die Industrie, ihr moralischer Zweck der Gelderwerb, ihr ästhetisches Vorgeben die Unterhaltung der Gelangweilten.“*

Man kann nicht sagen, daß seit diesem Aufschrei Wagner's vor 50 Jahren die Lage der dramatischen Kunst im Theater eine wesentlich andere oder viel bessere geworden sei.

Man darf eher sagen, daß sie, der staatlichen Pflege entbehrend, verwahrlost sei. Die dramatische Kunst bedarf einer staatlichen Pflege, worunter keineswegs eine staatliche Bevormundung verstanden ist, noch mehr als sie den bildenden Künsten in den Kulturstaaten zugewendet wird. Sie bewegt die Geister mehr, als es die Werke der bildenden Kunst vermögen und aus diesem Umstande fließt die Wichtigkeit, welche es für das Gesamtleben eines Volkes haben muß, der Verwilderung der Sitten zu steuern, welche aus der derzeitigen Privatpflege, deren Ziel der Gelderwerb ist, hervorgeht.

Die ethische Wirkung, welche mit der dramatischen Kunst bezielt ist, wird durch unsere Theater also deshalb nicht erreicht, weil dieselbe nur einem sehr kleinen Teile der Bevölkerung zugemessen ist und

---

* „Die Kunst und die Revolution.“ Richard Wagner, 1849.

dieser kleine Teil darin nicht eine der Erhebung in einer der Kunst geweihten Stätte, sondern die Vergnügung in einem öffentlichen Unterhaltungslokale von für die Jugend nicht ganz unbedenklichem Werte findet. Die Verleihung von Privilegien an Privatunternehmer zur Errichtung von Theatern hat zuerst zur schrankenosen Ausnützung derselben als Geschäftobjekte geführt und die Rücksichtslosigkeit der Unternehmer ist gleichmäßig gegen Publikum und Bühnenleute geübt worden.

Mir selbst wurde in einer sehr ernsten Untersuchung der Bauzustände eines Theaters in Wien von einem Unternehmer, der früher Spinnereibesitzer war, erwidert: „Ah was, die Schauspieler sind mir nicht mehr wie Spindeln, sie müssen sich drehen und mir verdienen, sonst pfeif' ich auf das Theater." Ein Brand, welcher dieses Theater zerstörte, hat ihn später dieser Mühe überhoben.

Die pflichtgemäße staatliche Fürsorge für die Sicherheit der Gesundheit und des Lebens der ein Theater besuchenden Personen wird nun wohl, vornehmlich vom feuerpolizeilichen Standpunkte, geübt, allein diese trat erst nach entsetzlichen Brandkatastrophen auf, welche zeigten, daß davon nicht nur die Plebs, sondern auch die obersten der Zehntausend betroffen werden können.

Wenngleich in dieser Hinsicht ausreichende Gesetzesbestimmungen getroffen sind, so hängt ihr Erfolg doch einzig von der striktesten Pflichterfüllung ab, welche in der Atmosphäre unserer heutigen Theater aber nur schlecht gedeiht. Bei einer Theaterführung, die in nervöser Hast Vorstellung an Vorstellung drängt, die Vorbereitungen auch der bedeutendsten Werke der dramatischen Dichtkunst eilfertig behandelt und unfertig auf die Bühne stellt, auf flüchtigen Sohlen jedem neuen Erzeugnis einer zweifelhaften poetischen Produktion nacheilt, weil sie den niedrigen Instinkten der Menge oder deren vorübergehenden Neigungen huldigt und davon sich Kassenerfolge verspricht, bei einer solchen Theaterführung ist der Ernst und die Strenge auch dieser Pflichterfüllung untergraben. Es ist daher so manches aus dem Gesichtspunkte der Sicherheit der Personen im Zuschauerräume wie auf der Bühne vorzukehren, um sie von der Erfüllung des Dienstes unabhängig zu sichern.

Diese Aufgabe fällt aber dem Architekten zu.

Sein Bestreben wird es daher sein müssen, eine Vereinfachung der Einrichtungen des derzeit allzu komplizierten Baues bei möglichster Zweckmäßigkeit herbeizuführen und so reformierend auf Zuschauerraum und Bühne einzuwirken.

In dieser Beziehung hat sich in erster Linie die Umwandlung unseres Logenhauses und des diesem nachgefolgten Hürdenhauses in das Amphitheater aus den Untersuchungen mit Notwendigkeit ergeben.

In jeder Hinsicht, sei es auf die Sicherheit der Personen, sei es auf gutes Sehen und Hören, sei es auf die dramatische Darstellung selbst, steht dasselbe jedem anderen Bausysteme voran.

Zu seiner Begründung sei noch einiges gesagt. Wie die Zuschauer vorlängst auf gewachsenem Grunde standen oder saßen, fest und sicher, so fest und sicher war die spätere Cavea auf gemauerten Substruktionen. Erst wir Neueren stellten und setzten die Zuschauer auf Gerüste von schwindelnder Höhe, schachtelten sie in Behältnisse ein, über- und hintereinander in drangvolle Enge und ordneten sie in einer Weise, die keine Ordnung ist, und vervielfachten die Gefahren, die mit der Ansammlung Tausender von Menschen selbst auf festem Boden schon verknüpft sind.

Wir müssen daher die Zuschauer von diesen Gerüsten aus schwindelnder Höhe herab, aus den Schachteln herausholen, sie nicht mehr übereinander, sondern nebeneinander in vollkommenster Ordnung reihen und unter ihre Füße den sichersten Boden setzen.

Dies ist die moderne Konstruktion mit ihren hundertfältigen Materialien leichter auszuführen imstande, in jeder Form und Größe imstande, als es selbst die gewaltigsten Schöpfungen des Altertums gewähren konnten. Es handelt sich hier nicht um eine platte Nachahmung, sondern um die Anwendung eines Prinzips, das unwiderleglich richtig ist, das wie ein Satz der Mathematik feststeht und für alle Menschen und alle Zeiten giltig ist.

Ob nun das Klima oder das Licht ein anderes ist, ob die Art der Darstellung eine andere ist, ob die Religion oder die Gebräuche andere sind, dieses Prinzip bleibt richtig und seine Gebilde, mögen sie auch aus ganz verschiedenen Stoffen hergestellt sein, sie müssen einander ähnlich sein, wie es die Menschen trotz aller Unterschiede ja auch sind.

Daß wir andere Wege gegangen, welche die Willkür Einzelner gebahnt hat, das hat uns in die Irre geführt und alle Versuche, an das richtige Ziel zu gelangen, waren vergebliche, alle Verbesserungen waren Komplikationen, weil das Prinzip nicht das richtige, das naturgesetzliche, das einfachste war.

Wenn wir zu diesem natürlichen Prinzipe zurückkehren, so verschwinden auch die Komplikationen, welche dem Produkte der Willkür anhaften. Wie einfach werden sich die so schwierigen Probleme der Heizung und Lüftung darnach gestalten!

Jede Stufenreihe bietet sich für die Ausführung dieser Einrichtungen zweckentsprechend an. Wie einfach wird das Problem der Beleuchtung! Ja es bietet sogar die Möglichkeit der ausreichendsten Beleuchtung durch Tageslicht. Man wird zugeben müssen, daß die dramatische Kunst an sich nicht an das künstliche Licht gebunden ist. Auch unsere dramatischen Spiele können wirkungsvoll veranstaltet werden, ohne daß es nötig wäre, sie dem Lichte des Tages zu entziehen.

Hier sei nur an die spanischen Corales und die Dramen Shakespeare's erinnert.

Man wende nicht ein, daß es hiedurch unmöglich gemacht werde, nächtliche Szenen aufzuführen.

Wenn man bedenkt, daß die Bühne, auch wenn der Zuschauerraum von Tageslicht durchflutet wird, verfinstert werden kann, daß auf ihr zur Dämpfung des Lichtes die Attribute der nächtlichen Beleuchtung hinzutreten, um die Illusion zu erwecken, so ist dies noch eine viel geringere Zumutung, als bei einem nächtlich beleuchteten Zuschauerraume auf der Bühne den hellen Sonnenschein des Tages vorzuzaubern.

Daß es selbst bei dem ganz offenen Zuschauerraume und bei unbedeckter Bühne des Globe-Theaters möglich war, diese Illusion der Nacht hervorzurufen, dafür sprechen viele Dramen Shakespeare's und ganz unzweifelhaft eine Stelle in Richard III.: „Das Licht brennt blau, s'ist tote Mitternacht" etc. Man kann doch nicht annehmen, daß bei diesen Worten das Sonnenlicht auf Richard's Wangen glitzerte, sondern man muß vielmehr annehmen, daß die Einrichtung der Hinterbühne eine Verdunkelung derselben zuließ.

Mit dieser Verdunkelung der Bühne kann aber unter die Grenze der Sichtbarkeit der Szene überhaupt auch bei der künstlichen Beleuchtung nicht gegangen werden, denn wenn man die Szene und die Darsteller nicht mehr sehen, sondern nur hören könnte, dann wären sie auf der Szene überhaupt nicht notwendig.

Es ist also, da das Bühnenbild auch bei nächtlichen Szenen sichtbar sein muß, immer ein bestimmter Grad der Intensität des künstlichen Lichtes im alten Theater notwendig, welcher Intensitätsgrad durch Dämpfung des Tageslichtes in dem neuen Theater erzielt werden soll. Wenn auch zwischen jener Lichtintensität im alten Theater zu der im neuen Theater eine große Differenz vorhanden sein wird, so kommt dies für die Herbeiführung der Illusion im Theater gar nicht in Betracht, denn diese wird immer nur durch die Herstellung von Dunkel im Gegensatz zu Hell bewirkt und da auch in dem neuen Theater der Zuschauerraum nicht von dem freien Lichte der Sonne beschienen ist, sondern, von einem Velum überdeckt, selbst in gedämpftem Tageslichte liegt, so muß auch der Gegensatz auf der Bühne, die Dunkelheit der Nacht nicht tatsächlich hervorgebracht werden. Da in dem neuen Theater, bei einem Verzichte auf die künstliche Beleuchtung im Zuschauerraume, dennoch eine größere Lichtintensität trotz Glasdach und Velum über demselben herrscht als im alten, so wird auch in dem neuen Theater alles deutlicher gesehen werden, als in den derzeitigen ungenügend beleuchteten Häusern, man wird daher auch die Mimen besser sehen, ihr Mienenspiel deutlicher wahrnehmen und größere Wirkungen davon verspüren. Das Vorurteil der Schauspieler gegen größere Häuser ist nur davon genährt worden, daß ihre Kunst in den schlecht beleuchteten größeren Häusern erblindete.

Dieses Vorurteil wird schwinden, wenn man sie erst einmal aus diesen düsteren Theaterhöhlen herausholt und sie auch in den größeren Häusern besser sieht und hört. Mit diesem besseren Sehen und Hören werden die Zuschauer mehr genießen und die Mimen mehr Ruhm ernten.

Allein, ob man das Spiel bei Tageslicht im Theater einführen will oder nicht, eines ist über alle Zweifel heute schon erhaben, daß man die größten Theater, mit größerem Fassungsraum als unsere größten Logenhäuser, als Amphitheater herstellen kann und daß sich auch diese besser künstlich beleuchten lassen als jene. Daß die Vielheit der Theater im Interesse der dramatischen Kunst beschränkt werde, dafür aber wenige große Theater geschaffen werden sollten, ist wohl auf das lebhafteste zu wünschen. Sicherlich werden diejenigen, welche heute noch ihre persönlichen Interessen in dem Betriebe eines kleinen Theaters am besten gewahrt glauben, sich gegen diese großen erst zu schaffenden Volkstheater wenden, auch alle jene, deren Existenz durch die Vielheit der kleinen Theater begünstigt ist; allein das Interesse der Allgemeinheit geht doch diesen Sonderinteressen vor.

Wenn nun noch das tägliche Spiel dadurch eine Einschränkung erfährt, dann können die aufzuführenden Werke besser gewählt und auch gründlicher vorbereitet werden, beides angesichts der wüsten Wucherung der dramatischen Dichtung und Darstellung gewiß nur vorteilhaft.

Ja, wer wird denn dann ein solches Theater erbauen, erhalten und betreiben?

Das kann ein Privatmann so gut wie eine große Gemeinde oder der Staat.

Gesetzt nun, es würde ein Privatmann dies nicht unternehmen, dann wäre dies gewiß nicht zu beklagen, denn dann wäre das Theater erst recht eine im besten Sinne öffentliche Institution.

Daß ein solches Theater größere Bedeutung für das geistige Leben eines Volkes besitzt und noch überdies die geeignete Behausung für viele Äußerungen desselben sein kann, geht daraus hervor, daß seine Form sich vortrefflich eignet für die Abhaltung von Konzerten, für Demonstrationen populärwissenschaftlichen Unterrichtes, für Diskussionen politischer oder nichtpolitischer Art, kurz, daß es die ganz eminente Grundform eines Baues für das geistige Leben einer großen Gemeinschaft ist.

Aus dieser Vielfältigkeit der Eignung des neuen Theaters, aus seiner Entlastung von Ausgaben für Beleuchtung und Beheizung, der Verringerung des Personals bei größerem Fassungsraume ergibt sich auch die Wahrscheinlichkeit einer sichereren Rente. Es ist daher die Annahme berechtigt, da auch das finanzielle Kalkul für diese neue Theaterform spricht, daß dieselbe schon die nächste Zukunft für sich hat.

Der Drang hienach hat sich ja auch in verschiedenen Ländern rege gemacht, wenngleich ihm das Ziel noch recht dunkel war.

Wenn nun das periodische Spiel und die Verringerung der Theater eine Dezimierung des derzeitigen Mimenheeres zur Folge haben muß, so kann dies als keine Einbuße der dramatischen Kunst befunden werden. Die Vielen, nur allzu Vielen tragen eben dazu bei, ganz wie in den bildenden Künsten, die hehre Kunstübung auf das Niveau eines bürgerlichen Erwerbsgeschäftes herabzudrücken, und dieses Geschäft kennt den Idealismus nicht.

Für die wahrhaftigen dramatischen Künstler wird aber nur größerer Ruhm bei dem gesteigerten Genusse des Volkes erwachsen und auch die materielle Position eine günstigere werden.

Man denke nur an das Beispiel, das Bayreuth gibt. Mit der Proletarisierung des Standes wird auch der Lorbeer entwertet. Wenn erst der große Mime das ganze Volk durch seine unmittelbar wirkende Kunst zu begeistern vermag, dann wird auch diese Begeisterung Formen erlangen, die an jene der klassischen Völker heranreichen.

Und nun werfen wir einen Blick auf einen solchen amphitheatralischen Zuschauerraum.

Wie auf einem Riesenfächer, nach Würde, Rang und Reichtum geordnet, mit Pracht und Schönheit geschmückt, sieht sich die Gesellschaft jederzeit als Ganzes, jeder Einzelne hat die Organisation des Gemeinwesens, in dem er lebt und webt, sinnfällig vor Augen und das verleiht ihm jene Besonnenheit, welche das Bewußtsein der Öffentlichkeit und des Wertes seiner Existenz in der Gesellschaft hervorbringt. Alle Zuschauer sind gleichmäßig umgeben von den zweckmäßigsten Einrichtungen, an denen sie gleichen Anteil haben. Dies alles ist nicht bloß ein schönerer Anblick, wie ihn keiner unserer dermaligen Theatersäle bieten kann, sondern bedeutet einen hohen ethischen Gewinn. Ein solches Theater ist ein wirkliches Volkstheater zum Unterschiede von jenen Schauburgen, welche zwar diesen Titel führen, aber das Volk in Käfige verteilen oder auf Hürden übereinander aufstapeln.

Noch einen anderen großen Vorteil bietet aber diese neue Bauform des Theaters, es macht die Arten von Oper- und Schauspielhäusern überflüssig.

Aus den früheren Kapiteln ist zu entnehmen, wie man zu dem Logenhause gelangte und auf welche Weise eine Trennung der Theater in solche für die Oper und solche für das Schauspiel herbeigeführt wurde.

Mit diesen lyrischen Theatern und Schauspielhäusern waren und sind noch die Begriffe verbunden, ein lyrisches Theater müsse größer als ein Schauspielhaus sein. Dies gelte aber nicht bloß für den Zuschauerraum, sondern ganz besonders für die Bühne.

Man hat sich daran gewöhnt, der Oper die reichere szenische und dekorative Ausstattung zuzuteilen, dem Schauspiel eine geringere, ohne einen besseren Grund als die Tradition, die Gewohnheit, eine schlechte Gewohnheit dafür angeben zu können.

Wenn ein französischer Theaterarchitekt raisonniert: „Bei den lyrischen Theatern dominiert die Frage der Akustik jener der Optik und umgekehrt, bei den Schauspielhäusern dominiert die Frage der Optik jener der Akustik“, so ist dies eben nicht mehr als eine Phrase.

Man kann nicht Schauspielhäuser bauen, in denen man gut sieht, aber schlecht hört, und Opernhäuser, in denen man gut hört, aber schlecht sieht.

Man will und muß in beiderlei Theatern gut hören und gut sehen, sonst ist die Aufgabe des Theaterbaues schlecht gelöst.

Die Deklamation wie der Gesang des dramatischen Künstlers werden in gleichem Maße durch die Minen und Geberden unterstützt.

Die feinste Nüancierung der Worte wie der Töne, das Geflüster der Rede, wie das Pianissimo des Gesanges sind gleich wichtig für die Darstellung und sie müssen auch gleich deutlich vernommen werden.

Die Raumgröße macht hier keinen Unterschied, sondern die Akustik des Raumes; ist diese schlecht, so ist sie es für das gesprochene Wort wie für den Gesang.

Die unerläßliche Forderung für beide Theater ist also, daß man in ihnen gut hört.

Wenn man nun aber behauptet, im Schauspielhause müsse man vor allem besser sehen als hören, warum teilt man dann demselben die ärmlichere Ausstattung zu, da diese doch für das gute Sehen kein Genuß sein kann und warum gibt man der Oper das Gepränge, welches doch für das gute Hören von keinem Belange ist? Aus diesen Widersprüchen folgt aber, daß das gute Sehen und das gute Hören für beide Theaterarten die gleich große Bedeutung hat.

Die Mienen- und Geberdensprache ist nicht bloß für das Schauspiel wichtig und für die Oper gleichgiltig, das konnte man nur insolange glauben, als Sänger nur singen, aber nicht spielen konnten.

Der wahre Grund liegt aber mehr in der zunehmenden Entwicklung des naturalistischen Spieles bei gleichzeitiger mangelhafter künstlicher Beleuchtung.

Wenn wir einen Blick auf die Zeit vor der Geburt der Oper zurückwerfen, so finden wir, daß die szenischen Spiele an den Fürstenhöfen des Cinquecento noch aus verschiedenen, zusammenhanglosen Teilen bestanden.

Es wechselten Instrumentalsätze mit Liedern, Chöre mit Kampfspielen und Tänzen, Deklamationen mit reinen Schaustücken ab. Für alles Gebotene war aber doch die Voraussetzung gleich gutes Sehen und Hören.

Aber auch in den späteren Opern begegnen wir noch Aufführungen, in denen nicht bloß Tanz, Spiele und Schaustellungen, sondern ganze gesprochene Szenen mit gesungenen abwechseln.

Man kann nun wohl nicht sagen, daß man die gesprochenen Worte weniger gut gehört habe, als den Gesang, sondern gleich gut und damit ist wohl die Eignung der Operntheater auch für das gesprochene Wort erhärtet, wenn dies nicht durch vielfältige andere Erfahrungen erhärtet werden könnte. Der Irrtum, daß sich die gewöhnlich größer dimensionierten Operntheater nicht für das Schauspiel eigneten, findet seine Begründung nicht in der abgesonderten, mit dem Fluche der Armut belasteten Entwicklung des Komödienhauses, sondern mehr in dem Festhalten der Tradition, welche die prunkhaften Festspiele hoffähig gemacht hatte.

Die Teilnahme fürstlicher Personen an dieser Art Hoffestlichkeiten, bei welchen von allem Anfange her die Pracht und der Reichthum in Kostümen und Schmuck zur Schau gestellt wurde, wo die Heroen und Heldinnen mit zahlreichem Gefolge brillierten, die bildende Kunst herangezogen wurde, den Schauplatz dieser vornehmen Darsteller auf das kostbarste und reichste zu gestalten, wirkte zusammen, um der Oper diesen Aufwand äußerlicher Mittel zu erhalten.

Die Bühne der Oper mußte Raum geben für solches Gepränge, ein Gepränge, das dem Aschenbrödel der Schauspielkunst versagt war und versagt blieb.

Allerdings behalf sich das Schauspiel für bewegte Volksszenen mit etwa zehn Mann Statisten und die größten Kämpfe und Schlachten wurden mit demselben kleinen Personale vorgeführt. Damit konnte das Schauspiel die Enge der Szene nicht sprengen. Allein wer will behaupten, daß eine Schlachtszene nicht von mehr Personen im Schauspielhause dargestellt werden darf? Wer will behaupten, daß es unnötig sei, zwei feindliche Feldlager durch einen erheblichen Zwischenraum zu trennen?

Solange die Zuschauer sich gegen die Ungereimtheit, großartige Begebenheiten des Weltprozesses auf engem Raume vorzuführen, nicht empörten, konnte das Schauspielhaus die Enge der Szene nicht sprengen. Gewiß bedarf eine kleine Begebenheit, ein Vorgang zwischen wenigen Personen einen geringeren Spielraum, aber dies gilt heute ebenso für die Oper wie für das Schauspielhaus. Hier sei an das römische Theater erinnert, welches für solche Fälle sich mit einem Drittel der weiten Szene begnügte, also seine Szene dem Bedürfnisse anzupassen verstand.

Heute, wo die Stoffgebiete der beiden Kunstgattungen sich mehr und mehr verschmelzen, also auch die Oper manchmal einer engeren Szene bedarf, wie das Schauspiel einer weiteren, und diese Wandelbarkeit, wenn auch sehr unvollkommen ermöglicht wird, heute kann wohl im Ernste diese Scheidung in große

Opern- und kleine Schauspielhäuser nicht aufrecht erhalten werden, umsoweniger als ja in den großen Opernhäusern von Schauspielern tragiert wurde und sie Wirkungen ihrer Kunst erzielten, die ihnen in den kleinen Schauspielhäusern versagt blieben.

Es kann ja vorkommen, daß dem einen der im kleinen Hause erreichte Erfolg im größeren ausblieb, der andere aber einen solchen erreichte, den er im kleinen Hause nie gefunden. Dies weist doch wohl auf die persönliche Begabung des Mimen weit deutlicher hin, als auf das Größenverhältnis des Theaters.

So schalten die Sänger der Wiener Oper das neue Haus so lange als unakustisch, bis es aller Welt bekannt war, daß man selbst das zarteste Pianissimo der Sängerin Ehnn auf dem letzten Platze des vierten Ranges ebenso deutlich höre wie in den vordersten Reihen des Parketts.

Auch dies weist auf persönliche Eigenschaften der Sänger, nicht aber auf die verschiedene Eignung der Größe des Theaters hin.

Von einer größeren Wesenheit ist die Gestaltung der Szene, die Weite der Szene.

Bei unseren traditionellen Schauburgen, auch den allerneuesten, ist die Weite der Szene an die Größe des Saales gebunden und hierin ist ihre Mangelhaftigkeit gelegen.

Wenn man diesen Mangel in neuerer Zeit damit zu beseitigen vermeint, indem man die allzugroße Höhe des Bühnenbildes durch einen mächtigen Harlequin und weiters durch einen fixen Rideau fast auf ein Drittel der Prosceniumshöhe herabdrückt und anderseits durch das Vorschieben eines zweiten Mantels oder anderer Draperien die allzuweite Öffnung einengt, so zeigt man nur recht augenfällig, daß die von dem Architekten hergestellte Szene unbrauchbar ist.

Das Proscenium unserer heutigen Theater ist ein Nonsens und wenn das Publikum davor sitzend desselben sich nicht bewußt wird, so ist das eben nur wieder ein Beweis, daß die Gewohnheit gedankenlos macht.

Wir haben in dem vorausgegangenen Abschnitte, in dem Kapitel über den „Vorhang" gezeigt, daß derselbe nicht die Stelle der Trennungswand zwischen Zuschauerraum und Bühne einnehmen kann; wenn nun aber ein starres, unveränderliches Proscenium mit stofflichen Notbehelfen dies ebenfalls nicht kann, so muß es eben etwas Neues, noch nicht Bestehendes sein und insoferne das Bedürfnis der dramatischen Kunst Gesetz und Maß für alle Teile des Theaters vorschreibt, **so kann es nur ein veränderliches oder bewegliches, aus festem Stoffe hergestelltes Proscenium sein.**

Dieses Proscenium wird also in der Trennungswand von Zuschauerraum und Bühne verschieden große, dem veränderlichen Bilde des Bühnenspieles angemessene Öffnungen umrahmen müssen.

Wir haben gesehen, wie die Alten sich bei einer sonst ganz offenen Szene benahmen, um die Weite derselben für ein beschränkteres Bühnenbild einzuengen und dadurch ist uns auch der Weg gewiesen, auf welchem wir das Proscenium unserer unter dem Banne der künstlichen Beleuchtung gehaltenen Theater umzubilden haben.

Es wurde auch früher aufgezeigt, welche veränderte Bedeutung dem Vorhange in dem modernen überdeckten Theater zukommt. Allein diese ändert nichts an dem Wesen des Theaters.

Die Szene kann in dem Theater nur das ideale Gegenstück vom Zuschauerraume sein.

Jeder Zuschauer muß auf der Szene nur dieses Gegenüber finden, ob dasselbe nun eng begrenzt oder scheinbar unbegrenzt ist.

Es soll ihm daher nichts gegenübergestellt werden, das noch dem Zuschauerraume, also mittelbar auch ihm der Art nach, zugehört.

Von einzelnen berufenen Leitern des Ausstattungswesens ist das auch erkannt worden und sie trachteten vor allem darnach, in den gegebenen Fällen dem Mißstande der zu weiten Szene damit zu begegnen, daß sie den Mantel und Harlequin dadurch verschwinden machten, daß sie zu dem Kunstgriffe langten, geschlossene Räume über Eck zu stellen. Allein dieses Mittel läßt sich nicht oftmals wiederholen, da es zu einseitig und gewaltsam ist und zu Unzukömmlichkeiten führt, wit welchen sich die logische und schöne Darstellung nicht zwanglos verträgt. Immerhin aber ist bei solcher Ausstattung dem ungünstigen Zuschauerraume eine möglichst gute Szene ohne störende Zwischenglieder gegenübergestellt.

Aus diesen Bestrebungen berufener Ausstattungsleiter, das Weltbild möglichst getreu und ohne illusionsstörende Zwischenglieder zu gestalten, folgt aber, daß dieselben dem Wege zuschreiten, der in dieser Schrift als der rechte bezeichnet ist.

Die Klagen, daß man in dieser Richtung zu weit gehe, daß ein krasser Naturalismus unsere Bühne beherrsche, sind meiner Meinung nach zum größten Teile ungerechtfertigt, ja in gewissem Sinne unverständig und reaktionär.

Die Kindheit der dramatischen Darstellung liegt in einer Zeit zurück, wo das allgemeine Wissen von den Dingen, welche sich etwa über den Grenzen eines Landes, über dem weiten Meere befanden, oder gar in einer sagenhaften Vorzeit lagen, äußerst gering war. Etwas Fremdes konnte beliebigen Namen oder Kleidung tragen, es wurde für das genommen, für was man es ausgab. Man konnte sich also auch mit den geringsten Mitteln dem Volke verständlich machen.

Als die Komödien des Plautus und Terenz aufgefunden waren und man nach dem damaligen Stande des Wissens von der römischen Welt die Personen kostümierte, so konnten diese Kostüme noch immer ziemlich unrömisch sein, wenn sie nur nicht zeitgenössische waren, das störte die Illusion nicht. Gewiß ist aber, daß im Cinquecento die Darsteller nicht für alte Römer gelten konnten, wenn sie in zeitgenössischen Trachten aufgetreten wären.

In der Erscheinung, daß in Frankreich die klassizierten Helden des Racine mit Allongeperücke, den Galanteriedegen an der Seite, auftreten konnten, ohne Anstoß zu erregen, zeigt sich die Borniertheit des Rokoko in ihrer ganzen Größe.

Die Darstellung auf der Szene hing immer von dem jeweiligen Stande des allgemeinen Wissens über die vorgeführten Dinge ab. Wenn nun in unserer Zeit der Stand des allgemeinen Wissens sich über alle Völker der Erde erstreckt und auch über jene, welche Jahrtausende vorher dieselbe bewohnten, so ist es gar nicht anders möglich, als diesem Stande des allgemeinen Wissens entsprechend die Darstellungen auf der Bühne vorzuführen.

Eine Übereinstimmung zwischen dem Intellekt des Zuschauers und der Darstellung muß vorhanden sein, soll die Illusion der Wirklichkeit des Vorganges und seine gefühlserschütternde Wirkung überhaupt hervorgebracht werden. Diese notwendige Übereinstimmung erstreckt sich selbst auf geringfügige Details.

Es unterliegt keinem Zweifel, daß ein römischer Bote nicht einen modern gefalteten Brief etwa gar noch mit aufgedruckter Firma überbringen kann, ohne Widerspruch und Hohngelächter bei den Zuschauern zu befahren. Ebenso würde es dem Darsteller des Hamlet ergehen, wenn er mit einem Buche in rotem Halbfranzband mit Goldschnitt aufträte.

Die korrekte Darstellung der Begleiterscheinungen eines dramatischen Vorganges ist nicht bloß berechtigt, sondern notwendig. Dies bezieht sich nicht allein auf Dekorationen und Geräte, sondern auch auf die Kostüme.

Wenn man heute in einem griechischen Drama einen Helden, und wäre er gleich ein König oder Halbgott, in knarrenden Stiefeln auftreten ließe, so würde dies gewiß unsere Zurückweisung herausfordern.

Es sei hier nur nebenher noch der Rückwirkung gedacht, welche eine korrekte Ausstattung auf den Darsteller einer Rolle hervorbringen muß.

Als der Träger der Rolle des „Wilhelm Tell" früher in einem echten Theaterschneider-Kostüme spanischen Zuschnittes im alten Burgtheater auftrat, entwickelte er ein dieser Hülle entsprechendes gespreiztes Wesen und pathetische Deklamation; als ihm später durch den tüchtigen Leiter des Ausstattungswesens das historische Kostüm eines Schweizer Landmannes angezogen wurde, war er in Deklamation und Gesten ein vollkommen anderer geworden.

Kleider machen Leute! Dies ist ein Beispiel in gutem Sinne. Wenn nun noch wahrgenommen wird, daß auch die Wirkung der Szene durch die korrekte Darstellung eine erhöhte wird, und das hat wohl jeder selbst erfahren, so ist diese korrekte Ausstattung der Szene in allen Details nicht bloß berechtigt, sondern eine ästhetische Pflicht. Fraglich dagegen ist es, ob es ebenso berechtigt und notwendig sei, längst vergangene Szenen des Weltprozesses auf die Bühne der Neuzeit zu verpflanzen, da doch die Menschenschicksale an sich zu allen Zeiten dieselben sind und ihre Differenzierung in der neuen Zeit und der neuen Form uns gewiß verständlicher sind und folglich auch für uns von größerer dramatischer Wirkung sein müssen.

Mir scheint, je mehr Beziehungen, je mehr Fäden seelischer Prozesse von den Darstellern zu den Zuschauern gesponnen sind, desto rascher ist der Zustand der Illusion herbeigeführt, desto tiefer deren Wirkung und desto großartiger die Erscheinung des Kunstwerkes.

Wenn der moderne Mensch zu dem theatralischen Schmause des „Agamemnon" geladen wird, so ist sicher seine Empfindung derjenigen gleich, welche ihn in einem fremden Lande vor einem fremden Volke umfängt, Äußerungen des Seelenlebens sich in ganz anderen Formen vollziehen zu sehen.

Diese Gefühlsfremdheit wird es bewirken, daß er bei dem Stücke mehr verwundert als ergriffen sein wird.

Im besten Falle wirkt das Stück auf ihn wie ein Märchen auf das Kind.

Aber diese Wirkung ist ja gar nicht Ziel der dramatischen Kunst, wäre sie das, dann könnten alle Figuren in konventioneller Form erscheinen, dann müßte nur die Idee der dramatischen Handlung durch eine geschickte Teilung in ihre Momente auseinandergelegt und gegeneinander in Aktion gesetzt werden, um sie vor den Zuschauern als dramatisches Kunstwerk erstehen zu lassen. Auf diesem Wege befand sich ja Racine und diesen Weg hat die ganze Welt verlassen.

Tragisches Schicksal als Folge von Ehrgeiz, Neid, Gewinnsucht, Geiz, Liebe und Haß ist im Leben der Neuzeit ebenso vorhanden als in den Zeiten des klassischen Altertums und es ist durchaus nicht notwendig, die von der Leidenschaft Ergriffenen in Gestalten der Vorzeit vorzuführen, um sie etwa erhabener oder wirksamer erscheinen zu lassen. Der Jammer, der hie und da über die neuen uns zugehörenden Formen an unsere Ohren tönt, er ist ein Echo aus längst verklungener Zeit, eine Wirkung auf unser Kunstleben kann er umsoweniger haben, als sich dieses noch allzusehr im Stadium des Einreißens, der Wegräumung der Trümmer der Vergangenheit befindet und die neuen Bausteine einzeln noch ungefügt am Wege liegen.

Daß diejenigen, welche von dem Bau, der sich aus den neuen Steinen fügen wird, keine andere Einsicht gewinnen können, als daß er die alten, gewohnten und verstandenen Formen nimmer zeigen kann, gegen dieses Beginnen toben, das sei ihnen verziehen, denn sie erfahren wirklich einen Verlust.

Wenn ich aber unter den Einreißern der allzu komplizierten Kulissenbühne dem Freiherrn von Perfall in München und Friedrich Schön in Worms oder Davioud und Bourdais in Paris begegne, welche dieselbe zwar gründlich zerstören, aber nichts an deren Stelle setzen, was irgend ein Element des Fortschrittes aufweist, so halte ich diese „Bühnenreformer" für Reaktionäre und Schadenstifter wider Willen.

Wenn man gleich den Versuch, die Werke Shakespeare's auf einer der altenglischen, getreu den historischen Überlieferungen nachgebildeten Bühne darzustellen, lobenswert finden kann, so gilt dies doch nur mit der Beschränkung, daß damit eben nur eine unserem literar-historischen Wissen entsprechende korrekte Darstellung gezeigt werden soll; dieselbe aber als Ausgang einer Bühnenreform anzupreisen, ist mindestens eine arge Selbsttäuschung. Nicht minder verfehlt muß es erscheinen, moderne Stücke auf eine solche primitive Bühne zu übertragen und dieselbe als Volksbühne auszurufen.

Mit diesen Versuchen ist weder ein Schritt zu einer „Bühnenreform", noch zu einer „Theaterbaureform" getan, da trotz der Vereinfachung, welche das Zurückgehen auf eine primitive Form mit sich bringt, dafür ein Wust von Ungereimtheiten eingetauscht wird, für welche wir Kinder des XIX. Jahrhunderts die Aufnahmsorgane bereits verloren haben. Eine gleichwertige Rückbildung, wie etwa vom Frosch zur Kaulquappe, können wir aber mit uns trotz aller Anstrengungen nicht mehr vornehmen.

Die Bühnenreform wird daher zwar mit dem Ausmerzen alles Zweckwidrigen und der Erhaltung alles Zweckmäßigen beginnen müssen und zwar nicht mit Rücksicht auf den bestehenden reformbedürftigen Zuschauerraum, sondern in Hinsicht auf den reformierten Zuschauerraum.

Was also an der Bühne zu verändern ist, hat mit Bezug auf den veränderten Zuschauerraum zu geschehen.

Wie derselbe zu gestalten ist, wurde bereits früher abgehandelt. Es wurde auch die Notwendigkeit der Umbildung des offenen Orchesters nachgewiesen. Ich bin der gleichen Meinung mit R. Wagner, daß zu den charakteristischen, eine Fortentwicklung des Drama's über jenen Punkt hinaus, bis zu welchem das griechische gelangt war, beweisenden Merkmalen das Orchester gehört. Von diesem ist die menschliche Erscheinung vollständig losgelöst und zur reinen Musik erhoben worden. Durch die Verpflanzung aller sinnfälligen menschlichen Erscheinungen auf die Bühne und der dieselben begleitenden und bewegenden Motive, welche durch die Musik ausgedrückt werden in das Orchester, ist der Inhalt des Drama's unendlich erweitert, allumfassend geworden und dieser unendlichen Erweiterung des Darstellbaren hat auch das Theater mit seinen Einrichtungen zu folgen.

Aus der Aufgabe, welche dem Orchester in unserem Musikdrama zugeteilt ist, die Motivation der ganzen innerlichen Bewegung der auf der Bühne zur Erscheinung gelangenden Vorgänge zu bewirken, folgt aber auch seine Unsichtbarmachung.

Inwieweit bei dem Schauspiel die Musik zu solcher Mitwirkung gelangt, ist Sache des Dichters, und daß schon Shakespeare dieselbe vielfach vollkommen zutreffend zu verwerten wußte, ist früher erwähnt worden.

Welche bedeutungsvolle Aufgabe ihr in einem Drama nach der tragischen Katastrophe zugeteilt werden kann, zeigte uns erst in jüngster Zeit das Intermezzo in Mascagni's „Cavalleria rusticana".

Und wie weit wirkungsvoller müßte das Intermezzo in Resnizeks „Donna Diana" sein, wenn es nicht aus dem sichtbaren im Zuschauerraume liegenden Orchester, sondern aus dem verdeckten, der Bühne zugehörigen Orchester erklänge, wo es dann die Karnevalsvorgänge hinter der Szene uns zu deuten vermöchte.

Diese vornehme Aufgabe, welche der Musik auch im Schauspiel zugeteilt werden kann, wird aber roh erfüllt, wenn sie sichtbar vor dem Zuschauern ausgeführt wird. Im Orchester haben die Töne allein, in ihrer Unmittelbarkeit zu wirken, ohne diese Wirkung durch den Mechanismus ihrer Hervorbringung zu stören.

Eine andere nicht minder störende Einrichtung ist die Rivoltabeleuchtung.

Vor dreihundert Jahren stellte man Kerzen auf das Podium, damit die Umstehenden sehen konnten, was auf demselben vorgieng und heute noch sehen wir zwar keine Kerzen, aber Lampen am Rande des Bühnenpodiums gereiht, welche noch dieselbe Aufgabe zu erfüllen haben.

Obzwar nun nicht bloß gute Vorschläge, wie jener A. Sturmhöfels gemacht wurden, sondern bessere Arten der „Rahmenbeleuchtung des Bühnenbildes“ bestehen, wie in einigen englischen Theatern und beispielsweise auch im Raimund-Theater zu Wien, so ist die Rivoltabeleuchtung infolge der Rückständigkeit der übrigen alten Bühneneinrichtungen selbst in neuerbauten Theatern dennoch nicht verdrängt worden.

Zu den überständigen und ganz besonders zweckwidrigen Einrichtungen gehören die Kulissen und Soffitten. Dieselben sind von der neuen Bühne grundsätzlich auszuschließen.

„Bögen“ und „Schleier“ mögen vielleicht noch einige Zeit gute Dienste leisten, insoferne dieselben, bei Dekorationen mit freiem Horizont, den Einblick nach der Höhe der Bühne für die Zuschauer der vordersten Plätze zu beschränken bestimmt sind. Dieselben können aber in dieser Hinsicht durch eine dauernde Bühneneinrichtung ersetzt und so auch für jene Zwecke entbehrlich gemacht werden.

Diese Einrichtung besteht in der Herstellung einer Art Tenda, wie sie vor den Öffnungen eines Saales, welche auf eine Terrasse oder ins Freie führen, gebräuchlich sind. Diese Einrichtung kann eine ständige sein, die sich, wenn nicht gebraucht, zurücklegen läßt, sich jeder notwendigen Form des Prosceniums anschmiegt und jede Änderung desselben mitmachen kann. Sie ist ebenso geeignet, Lichteffekte des Bühnenbildes zu steigern, wie sie geeignet ist, jede Lichtquelle der Bühnenbeleuchtung dem Auge zu verdecken. Ebenso ist durch Änderung ihrer Farbe beziehungsweise in Lufttöne derselbe Zweck für Darstellungen zu erreichen, bei welchen die Mimen im Vordergrunde agieren. Sie gestattet aber auch die Konzentration der Leuchtkörper auf der Bühne. Diese wird zum Teil auf einer Brücke über der Tenda an der Rückwand des Prosceniums anzuordnen sein, zum Teil als zentrale Gruppe von Leuchtkörpern über der Bühne und in ihrer Art sich jeder Szene, jeder Stelle anzupassen vermögen und die Soffittenkästen und zahllose andere Leuchtkörper überflüssig machen. Die „Setzstücke“ sind es vornehmlich, seien sie nun gemalte Dekorationen oder plastische Körper, welche bei den offenen wie geschlossenen Szenen für die Einrichtung des Bühnenplateaus zu dienen haben, um eine wirkungsvolle und korrekte Ausstattung derselben zu erzielen.

Daß mit der Drehscheibe für alle Fälle nicht das Auslangen zu finden ist, dürfte sich aus dem früher Angeführten ergeben haben. Hier ist die vielfache Teilung des Bühnenplateaus, sowie die unbehinderten Exerzitien mit allen Teilen desselben jenem Drehapparate weitaus vorzuziehen.

Die wesentlichste Umgestaltung besteht aber in der halbkreisförmigen Umgrenzung der Bühne, der künstlichen Herstellung des scheinbaren Horizontes. Derselbe gibt nicht nur Raum für die vollkommen freie Gestaltung der Szene — jeder Szene — sondern **mit ihm erst ist die Bauform des modernen Theaters überhaupt vollendet.**

Die Gestaltung der Szene nur nach einer Richtung, der Tiefe, wie sie in dem überkommenen Theater uns gegenübersteht, ist damit überwunden und der natürlichen Formierung nach allen Richtungen die Freiheit gegeben.

Auf diesen Bühnen lassen sich alle Szenen stellen, ja selbst die Drehbühne einrichten, wenn es jemand einfallen könnte, eine weniger gute der besseren Einrichtung vorzuziehen.

Auch die Schwierigkeiten, auf einem Kreishorizonte Tag und Nacht, Sonnenschein und Wolken, Sturm und Blitz, ja selbst eine wilde Jagd hervorzuzaubern und dahinstürmen zu lassen, sind längst überwunden.

Die Gestirne, Sonne und Mond sind heute schon vor einem fernstehenden Prospekte durch entsprechend geformte Leuchtkörper zu erzielen, ja selbst bei Verwendung von Schleiern, ihr Verschwinden hinter Wolken und Wiederauftauchen vor denselben zu ermöglichen.

Die Laterna magica der Meininger ist ihrer sehr weit reichenden Anwendung noch nicht zugeführt.

Aus diesen Umständen folgt aber auch, daß es nicht einmal notwendig ist, diesen Kreishorizont auf einer Leinwand vor der Bühnenumfassungsmauer aufzuhängen, da deren reflexionsunfähig gemachte Fläche dieselbe überflüssig macht.

Selbst wenn man einen auf diese Mauer gemalten Prospekt nicht für alle Fälle gelten lassen will, so ist derselbe jederzeit leicht umzugestalten. Überdies besteht aber kein Hindernis, vor dieser Mauer einen

Leinwandprospekt aufzuhängen und diesen auch als Wandeldekoration einzurichten. Wenn man bedenkt, daß wir keine so große Anzahl wirklicher dramatischer Kunstwerke besitzen, welche so verschiedenartig gestaltete Horizonte in rascher Folge notwendig machen, so wird man, wenn erst die rasende Flucht der täglich verschiedenen Aufführungen, welche ein Symptom der Krankheit unserer modernen dramatischen Kunst ist, die Mäßigung der Gesundung erfährt, wohl auch mit Einem für Vieles das Genügen finden. Der weite Kreishorizont läßt eine so große Bühne frei, daß auf ihr alles, was derzeit auf Vor- und Hinterbühne in Aktion gesetzt wurde, Raum findet.

Allein auch alle Künste der derzeitigen Theatertechnik können auf ihr praktiziert werden, für keine erweist sie sich unzulänglich. Es darf dabei aber nicht übersehen werden, daß einzelne Vorrichtungen, wie Flugwerke und Versenkungen, nicht in der altherkömmlichen Art hergestellt und auf ihr verwendet werden.

Das Schweben von Gestalten der Thier- und Geisterwelt ist längst auf den Gebrauch von Seilzügen reduziert, welche keine hohen Brücken erfordern, und sind uns damit schon ganze „fliegende Ballette“ vorgeführt worden.

Eine Folge dieser Neueinrichtungen ist, daß die enorme Höhe der derzeitigen Bühne vollständig überflüssig wird. Damit ist denn auch der hohe Guckkasten vor dem niederen Saale, als welchen uns in ausgesprochenster und abstoßendster Form R. Wagner das Modell des deutschen Zukunftstheaters vor Augen gestellt haben will, abgetan.

Die Gleichwertigkeit in der Ausgestaltung der beiden Elemente des Theaterbauwerkes, des Auditoriums und der Szene, welche ausschließt, daß das eine dem anderen dominiert, ist damit ausgeschlossen. In diesem Theater, welches kein gruppierter Bau ist, hat das höhere Bühnenhaus als Dominante ausgerungen. **Zuschauerraum und Bühne schließen in gleicher Höhe unter einem gemeinsamen Dache ab und die Charakteristik der beiden wird durch die verschiedene Betonung der Formelemente der Fassaden gebildet.**

Hiemit wäre das Wesen und die Erscheinungsform eines Theaters, wie es der Gegenwart entspricht, in ganz knapper Darstellung gekennzeichnet.

Freilich stehen der Verwirklichung dieses Gedankens die Gewohnheit und die Geschäftspraktiken entgegen und erst wenn die letzteren mit der Aufnahme desselben ihren Vorteil besser gewahrt sehen, dann dürfte er auch zu rascher Durchführung gelangen.

Es wurde schon in der Vorrede gesagt, wie ich zu der Umformung des Theaters angeregt wurde und daß dieser Anregung ein Projekt entsproß, das in erster Linie darauf abzielte, die verrotteten Zustände der bestehenden Theater bei einem Neubau auszumerzen. Diese Absicht war also gegen die lieben, alten Gewohnheiten gerichtet und sollte nicht einen allzuschroffen Angriff bedeuten, da hiedurch nur ein umso entschiedenerer Widerstand zu befürchten war. Es mußten also wohl noch Konzessionen an die festgewurzelten Gewohnheiten gemacht werden, welche sich im Vergleiche mit den vorausgegangenen Darstellungen über ein neues Theater nunmehr als Mängel dieses Projektes erweisen. Diese sollen gar nicht vertheidigt werden, aber es folgt aus ihnen, daß noch ein Schritt über dieselben hinaus gemacht werden kann und daß man damit zu einem vollkommeneren Theatergebäude gelangt.

Es sei mir gestattet, zum Schlusse einige erklärende Worte zu den Projektskizzen für ein kleines Theater mit dem Fassungsraume von 1200 Personen vorzubringen. Mit diesen Skizzen sollte gezeigt werden, wie eine Reihe von bestehenden Theatereinrichtungen vereinfacht oder durch bessere ersetzt werden könnte und wie durch solche Vereinfachungen und Verbesserungen die Sicherheit der Personen in einem solchen Theater erhöht würde.

Da die Sicherheit des Lebens und der Gesundheit der Personen in den bestehenden Theatern durch den mit Soffitten und Prospekten überlasteten Schnürboden, unter welchem die Beleuchtungskästen hängen, und dem darüber befindlichen Rollenboden, sowie durch die Menge von Bewegungsapparaten auf den seitlichen Arbeitsbühnen oder in der Unterbühne besonders bedroht erscheint, so wollte ich die allereinfachste Form für diesen komplizierten Bühnenmechanismus finden, durch welchen die Kulissen, Prospekte und Soffitten überflüssig und die Beleuchtungseinrichtungen konzentriert und vermindert werden.

Ich kam mit eins auf den Kreishorizont, welcher sich in der Skizze auch als Umfassungsmauer der Bühne darstellt. Aus dieser Neuform der Bühne sind dann für die übrigen Teile des Theaters die Konsequenzen gezogen. Für den Zuschauerraum konnte ich umso eher die Halbkreisform annehmen, weil ich dieselbe längst schon als die einzig richtige erkannt und anfangs der Siebziger-Jahre bei einem kleinen Sommertheater in Mödling ausgeführt hatte.

Dieselbe dezentralisiert auch den Zu- und Abgang des Publikums bei dem Theater besser als jede andere Grundform, was nicht allein eine größere Bequemlichkeit, sondern auch eine größere Sicherheit gewährt.

Dadurch, daß die Zufahrten an die Seiten am Ende der Halbkreisform gelegt worden, ist auch für eine rationellere Trennung der fahrenden Besucher von den Fußgängern gesorgt. Bei jenen Theatern, welche dieselben an der Hauptfront besitzen, hindert die Zu- und Abfahrt die Fußgänger das Vestibül gefahrlos zu erreichen; man ist genötigt gewesen, bei Anordnung seitlicher Zugänge für die Fußgänger diese auf Umwegen zu dem Vestibül zu leiten.

Alle Korridore, Stiegen und Bedürfnisstellen sind an die Front gelegt und genießen Tageslicht und freien Luftbezug. Die an der Front liegenden Korridore und deren Erweiterungen dienen ebenso wie bei den antiken römischen Theatern als Foyers der Ränge.

Was nun den Zuschauerraum anlangt, so ist derselbe in der verlängerten Halbkreisform über einer Reihe Parterrelogen als Amphitheater entwickelt; vor diesen Parterrelogen liegt das Parterre ausgebreitet, das nach dem System der „Grube" des altenglischen Theaters einen schwach muldenförmigen Fußboden besitzt.

Die Zugänge zu dem Parterre sind wie bei dem altrömischen Theater zur Orchestra seitlich, zunächst dem Proscenium angeordnet und von einer Seite zur anderen ein breiter Gang freigelassen.

Dieser freie Gang hat die Bestimmung, die Zuschauer von der Szene etwas abzurücken im Gegensatze zu jenen Theatern, bei welchen das verdeckte Orchester vor der Rivolta nur einen schmalen Schlitz frei läßt und die Zuschauer fast unmittelbar vor die Rampe setzt. Bei den breiten offenen Orchesteranlagen zwangen diese die Zuschauer in eine halbwegs genügende Entfernung, von welcher aus die agierenden Personen und die Szene noch überblickt werden konnten; mit der Einführung des verdeckten Orchesters ward aber leider der vorerwähnte Unfug eingebürgert, der vom künstlerischen Standpunkte ebenso sehr zu beklagen ist, als er vom geschäftlichen Standpunkte gelobt wird. Einer Verrohung der Sitte leistet er überdies bedauerlichen Vorschub.

Die Barrière, welche diesen Gang vom Orchester trennt, hat dasselbe zu decken und trägt an seiner der Bühne zugekehrten Seite an der oberen Kante den Lichtladen der früheren Rampenbeleuchtung. Vor der Schwelle der Bühne liegt ein stufenförmiger Stylobat, unter welchem das Orchester zum größten Teile untergebracht ist. Im Mittel der Barrière ist der Kapellmeister postiert, so daß derselbe sowohl von den Akteuren auf der Szene, als auch von den Orchestermitgliedern gesehen werden kann, dem Publikum aber unsichtbar bleibt. Die Zugänge zu dem Orchester liegen an den seitlichen, hinter der Prosceniumslaibung angeordneten Verbindungsstiegen. Das Proscenium ist durch eine Doppelarkatur gebildet, zwischen welcher eine reich dekorierte, schräge Laibung eingeschaltet ist. Zwischen diesen Laibungen, in der Höhe der Bühnenschwelle, ist an dem Sockel der Säulenstellungen ein Plateau angelegt, das man von dem hinter der Laibung gelegenen Stiegenraume aus betreten kann. Dasselbe ist für das Auftreten derjenigen Person bestimmt, von welcher das Zeichen zum Beginn des Spieles gegeben wird. Ebenso können auch auf diesem Wege hervorgerufene ausgezeichnete Akteure vor den Zuschauern erscheinen.

Dem Aufmarsch vieler Darsteller ist damit wohl ein Riegel vorgeschoben, allein die bisherige Entgegennahme des Beifalls sieht einer Auszeichnung der Besten gewiß recht unähnlich und ist überdies recht geschmacklos.

Der Vorhang ist zweiteilig und seitlich verschiebbar gedacht. Derselbe soll sich nur für das Spiel öffnen und nach demselben schließen.

Der Zuschauerraum ist zwar etwas über den Halbkreis hinaus vergrößert, aber durch Abschnitte nächst der Prosceniumswand für die Staatsloge und Direktionsloge diesem sehr genähert. Durch die Einrichtung dieser offenen Logen wird die trennende Wand von Bühne und Auditorium größtenteils freigelegt. Die ganze Umfassungswand des Saales ist sichtbar und meist stark reliefiert.

Der Fries des Kranzgesimses des Zuschauerraumes ist zum Zwecke der Ventilation durchbrochen.

Die Decke des Saales bildet ein Zeltdach mit reicher plastischer Ornamentation bei Vermeidung glatter Flächen. Im Falle der Substitution dieser Decke und des Daches durch Glasoberlichten ist unter der Zierlichte die Spannung eines dekorativen Velums gedacht.

Zu diesem halbrunden Zuschauerraume bildet der Bühnenraum das gleichgeformte Gegenstück.

Die den Kreishorizont tragende Bühnenumfassungsmauer umzieht ein Korridor, von welchem die Magazinsräume, die Garderoben vom Solo- und Chorpersonale direkt zugänglich sind. Die Choristen oder Statisten haben ihre Ankleideräume über denen der Einzelakteure. Der Raum dieser Korridore wie der Bühne selbst gestattet die weitgehendste praktische Aufstellung von Aufzügen oder Volksmassen, welche zeitweilig auf der Bühne zu agieren haben, wie dies kaum in einem der bestehenden Theater möglich ist.

Der Raum unter dem Podium ist im vorderen Teile mit hydraulischen Apparaten für Versenkungen und zu Hebungen zwecks verschiedener Bodengestaltung versehen. Überdies sind auf der Bühne zunächst dem Proscenium beiderseits Arbeitsbühnen angeordnet, welche, insolange nicht ein geschultes Personal für neue Bühnenmechanismen vorhanden ist, nach der alten Schablone der Szenengestaltung verwendbar sind. Ebenso sind auch Kulissengassen angelegt.

Diese Einrichtungen sind aber nur zu dem Zwecke in das Projekt aufgenommen, um dem Einwande zu begegnen, daß diese neue Bühne eine Verwendung des gewohnten Bühnenschimmels ausschließe. Die Höhe des Bühnenraumes ist gleich jener des Zuschauerraumes.

Durch die rationellere Form des Prosceniums, das ein ästhetisch vollberechtigtes Bühnenbild vor den Zuschauerraum stellt, sowie durch dessen geringere Höhe als jener der üblichen Logen- oder Hürdenhäuser wird es möglich, dem Bühnenraume die doppelte nutzbare Höhe der Prosceniumsöffnung zu geben und denselben mit dem Zuschauerraume mit einem gemeinsamen Dache zu überdecken.

Der Zwischenraum über den Laibungsmauern des Prosceniums ist gangbar eingerichtet und zur Aufstellung von Exhaustoren und anderer maschineller Einrichtungen vorgesehen.

An den Seitenfronten sind Risalitbauten mit vorgelegten Unterfahrten angeordnet. Dieselben enthalten jene Räumlichkeiten, welche zwar für den Theaterbetrieb notwendig sind, jedoch nur die Bedeutung von die Grundform modifizierenden Elementen besitzen.

Zu diesen gehören auch die Einrichtungen für die Zentralheizung und maschinelle Ventilation und elektrische Beleuchtung, insoferne sie zu äußerer Erscheinung gelangen.

Dies müßte mindestens überall da sich in sichtbaren Schloten zeigen, wo die Kraftquellen nicht außerhalb des Theatergebäudes vorhanden sind. In Städten, welche öffentliche Beleuchtungsanstalten besitzen, wo eventuell auch öffentliche Gebäude durch Wärmezuleitung oder Gasheizung erwärmt werden können, werden auch diese die reine Grundform modifizierenden Bauelemente wegbleiben können.

Die Rückwirkung dieser Einrichtungen und Veränderungen im Bühnenbetriebe war auf die äußere Erscheinung des Theaters eine radikale, da zuerst davon der Aufbau des Bühnenhauses als Dominante eines Gruppenbaues verschwand.

Das Theaterbauwerk wurde zu einem aus zwei halbkreisförmig begrenzten Teilen bestehenden Rundbau, welche mittelst der seitlichen Risalitbauten gleichsam mit Agraffen verbunden werden.

Diese Agraffen gestatten auch die verschiedene Behandlung der beiden Hälften, des Zuschauerraumes als vorderen und des Bühnenraumes als rückliegenden Teiles des Baues. Die Dekorationsmotive dieser Fassadenteile sollen die Bestimmung derselben noch mehr verdeutlichen. In dem Projekte ist dies wohl mehr als notwendig geschehen und es steht wohl außer Zweifel, daß jeder Architekt je nach seinem ästhetischen Glaubensbekenntnisse diese Formen prägen wird. Ebenso steht auch fest, daß in den Rundbauten an sich kein Hindernis liegt, dieselben auch mit den sogenannten „modernsten Formen“ zu bekleiden.

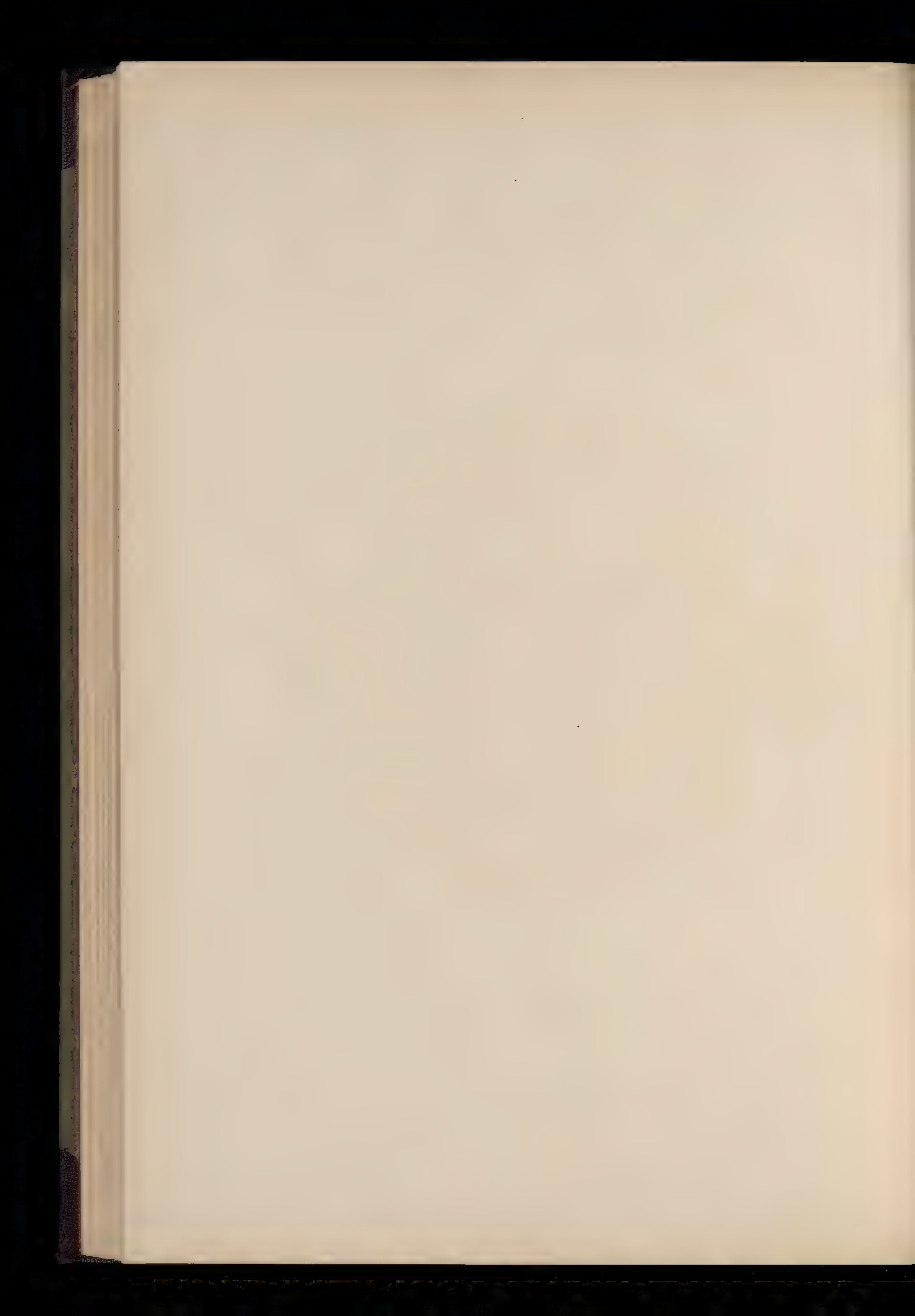
Trotz der etwas prunkhaften, monumentalen Architektur dieses Projektes ergab sich dennoch eine Verbilligung des Aufwandes für ein solches modernes Theater, was gewiß auch als ein großer Vorzug dieser proponierten Umwandlung vor dem landläufigen Theaterschimmel anzusehen ist.

Obgleich nun diese Skizzen vor beiläufig zwanzig Jahren entstanden sind, so hat doch der Theaterbau in dieser Zeit nicht jene Fortschritte gemacht, welche sich aus den abgeführten kritischen Betrachtungen hätten ergeben müssen, wenn erst die privilegierten Theaterbauer dieselben angestellt hätten. Auch die neuesten Erscheinungen, welche sich als vom Bayreuther Festspielhause abgeleitet und mehr als nützlich davon beeinflußt erkennen lassen, leiden unter diesem Mangel an Einsicht in das Problem.

Welche Mängel nun auch der vorliegenden Skizze nach den „Kritischen Betrachtungen“ noch anhaften, der Grundgedanke für die Form des Aufbaues des Theaters tritt in denselben doch klar zutage.

Das ist es, was zu beweisen war.

Welche Vereinfachung in der architektonischen Formensprache, welche Abänderungen in einzelnen Teilen des Planes auch vorgenommen werden, die wirkliche Verbesserungen im Sinne der vorausgeschickten Untersuchungen bedeuten, sie sind nicht vermögend, die Grundform selbst aufzuheben, es wäre denn, daß man jenen nebensächlichen Koëffizienten wieder eine alles überwuchernde Ausbildung gäbe, die ihnen aber bei einem Theater nicht zukommen darf. Ein Theater soll kein Ballsaal, kein Wirtshaus und kein Wohnhaus sein, sondern nur ein Theater



STUDIE FÜR EIN THEATER. TAFEL XIX.

PARTERRE.

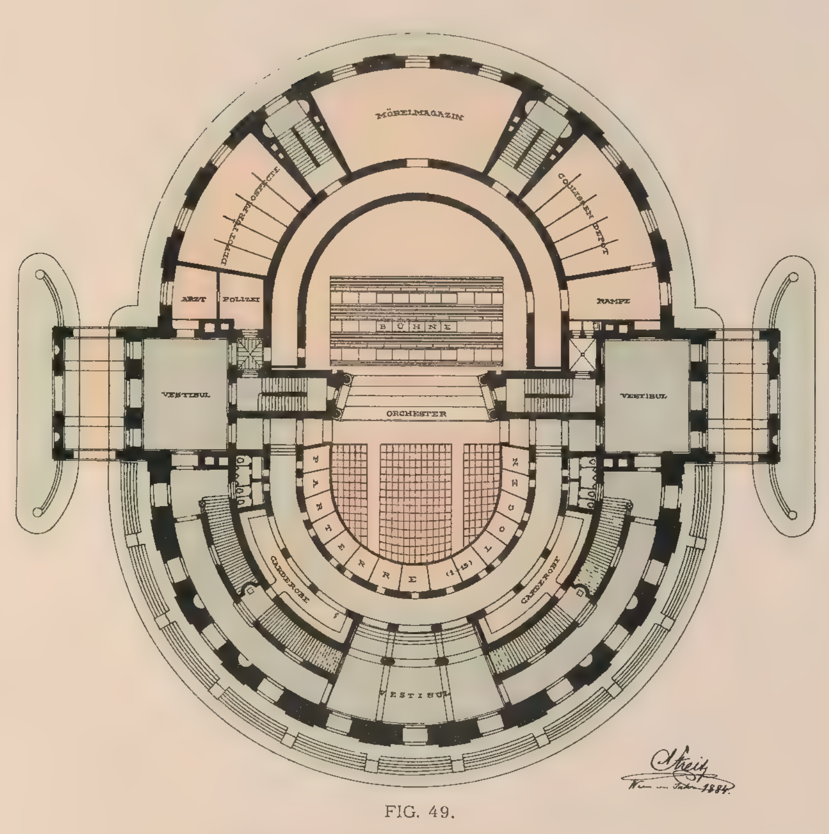
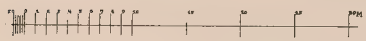


FIG. 49.



AUS DER K. K. HOF- UND STAATSDRUCKEREI.



ERSTER RANG

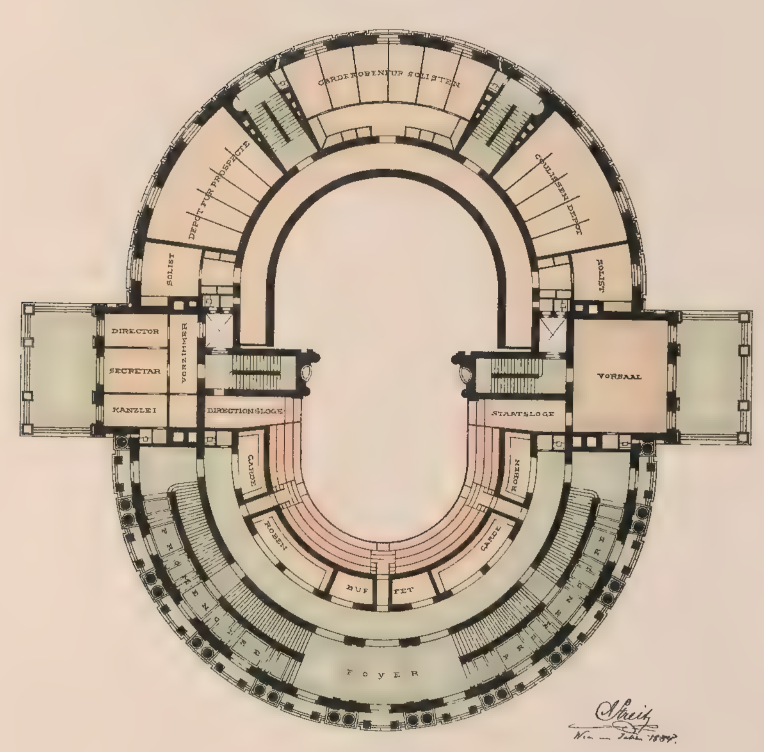
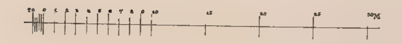


FIG. 50.



AUS DER K. K. HOF- UND STAATSDRUCKEREI



ZWEITER RANG.

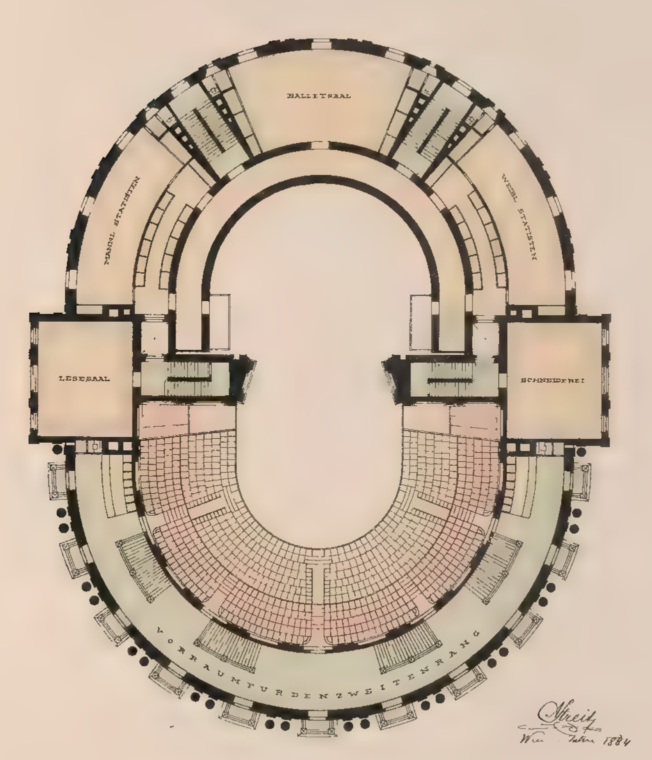
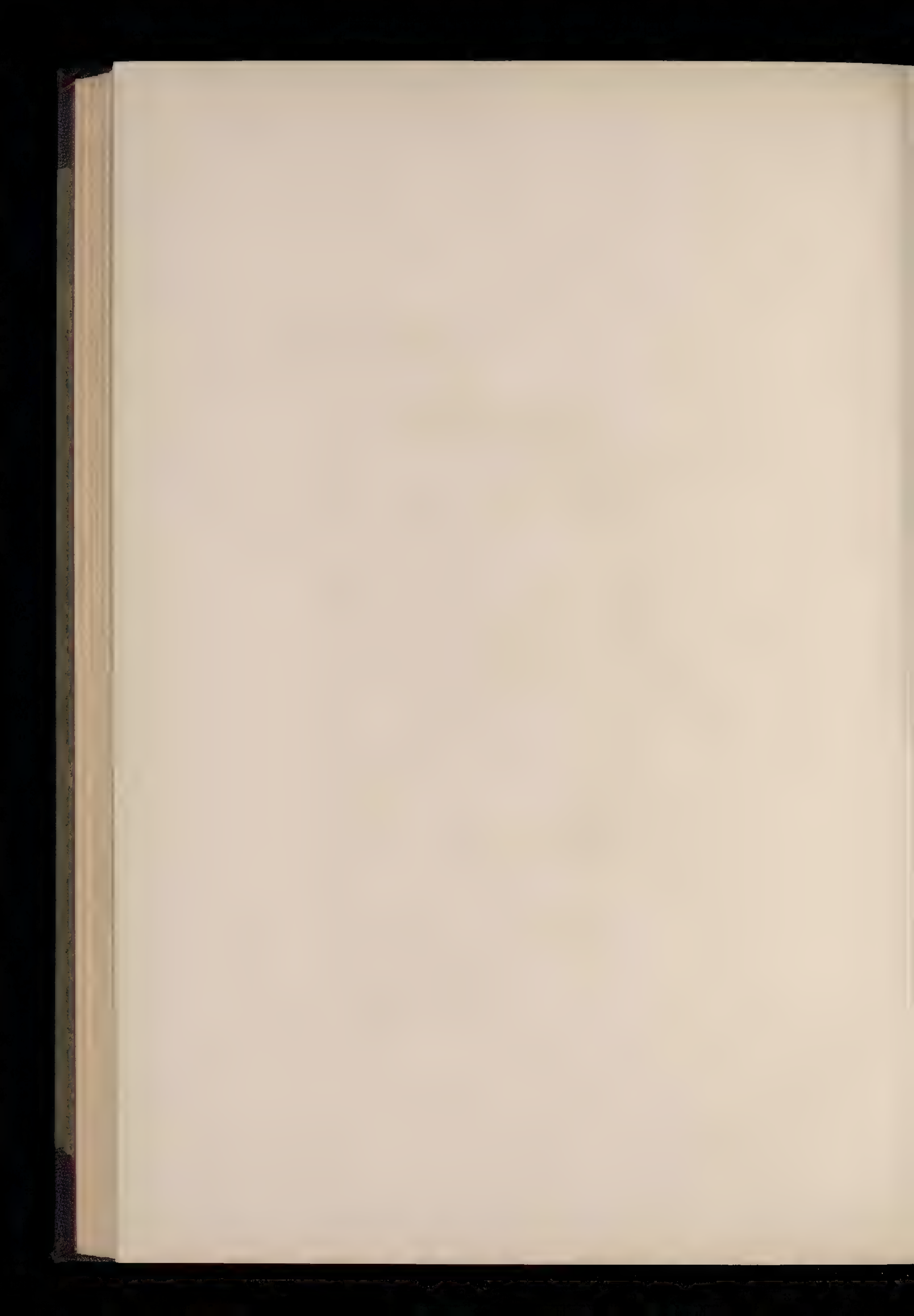


FIG. 51.



AUS DER K. K. HOF- UND STAATSDRUCKEREI



QUERSCHNITT.

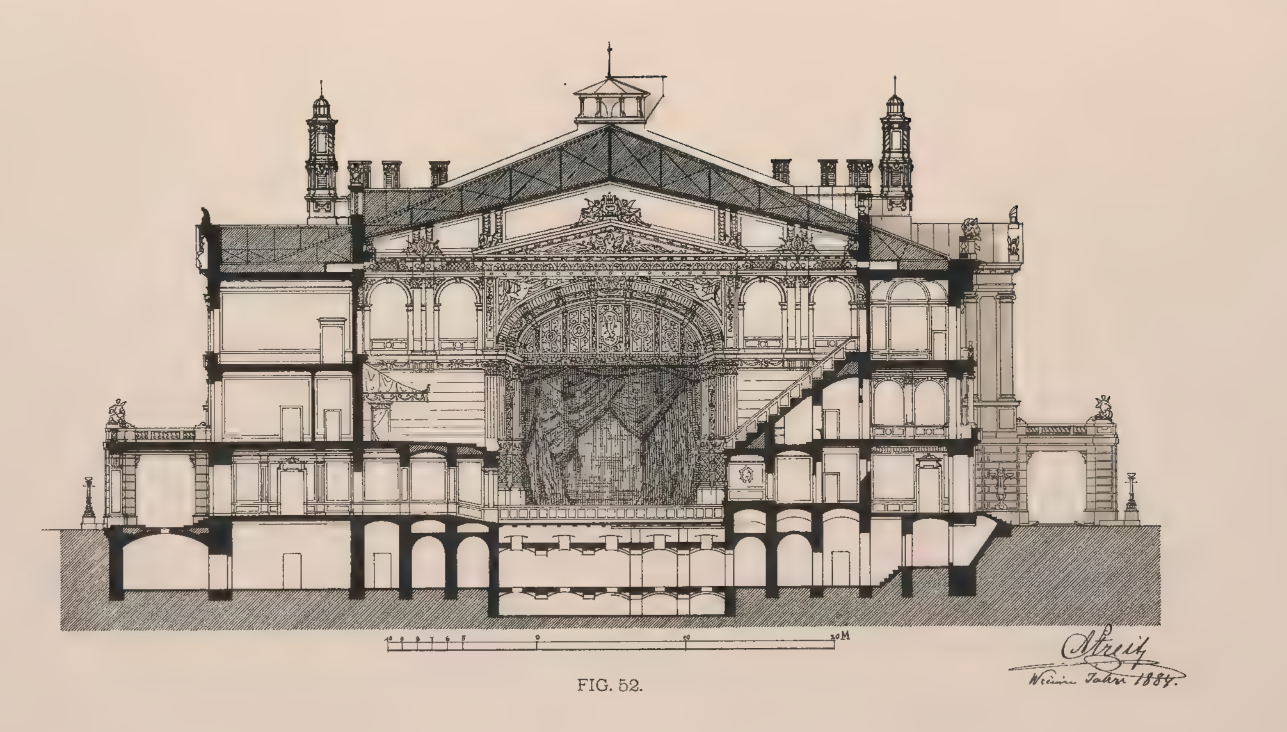
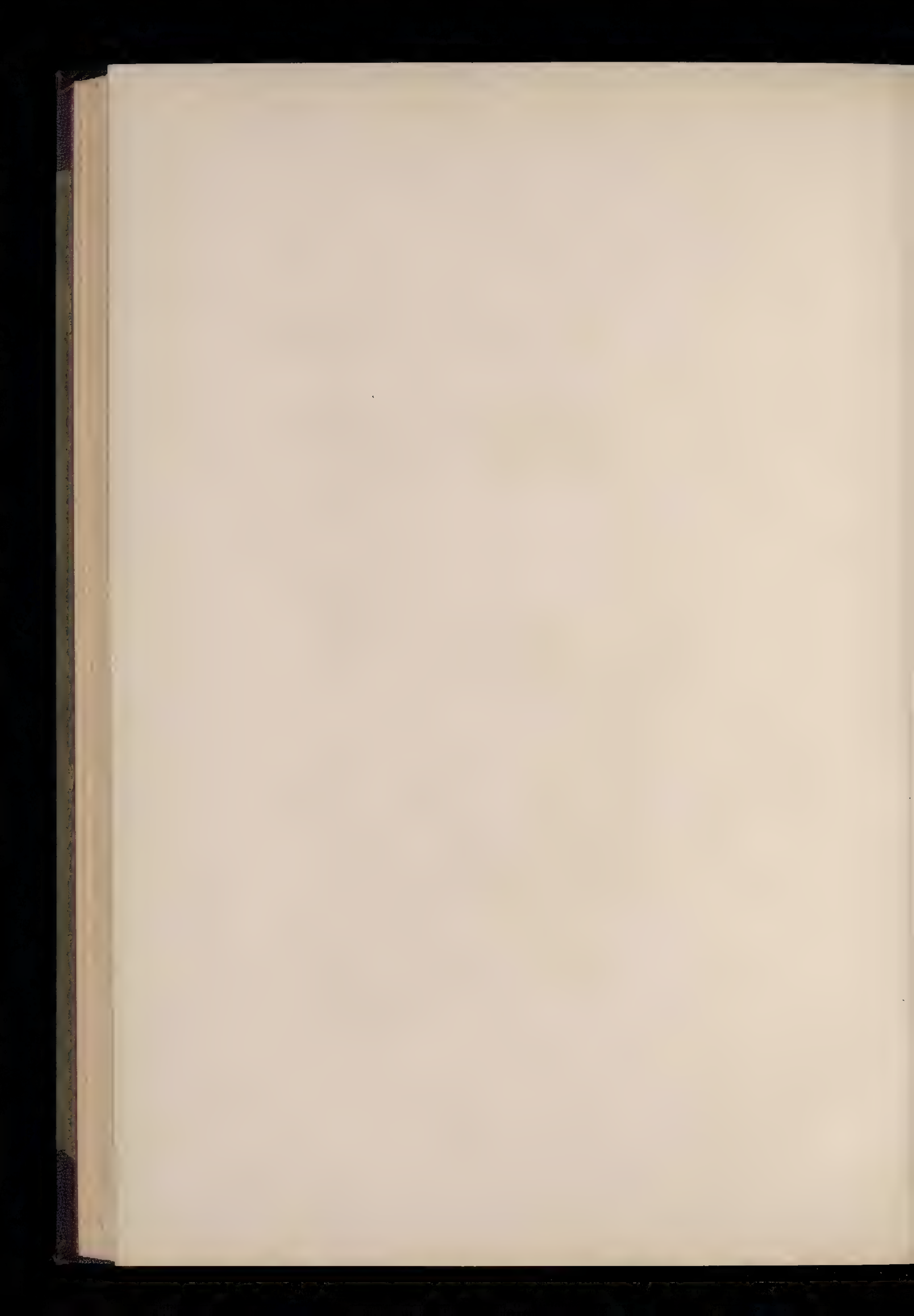


FIG. 52.

AUS DER K. K. HOF- UND STAATSDRUCKEREI.



LÄNGENSCHNITT.

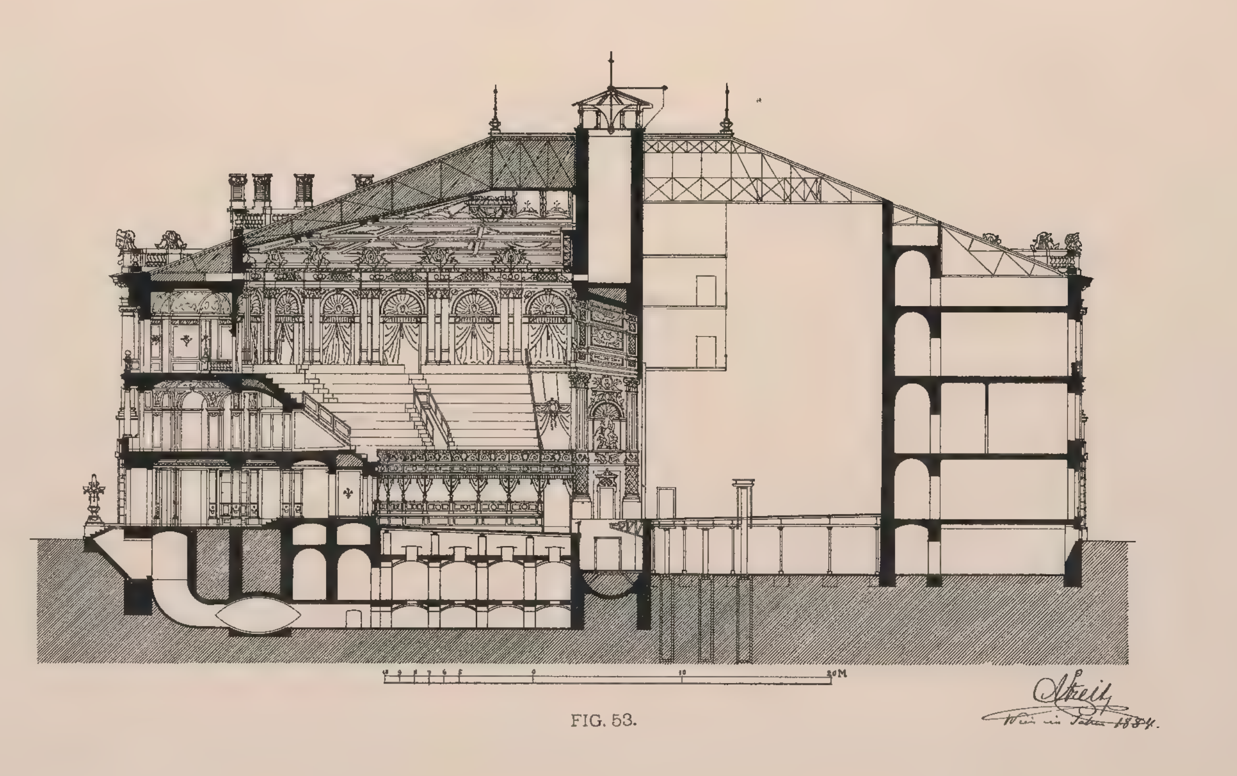
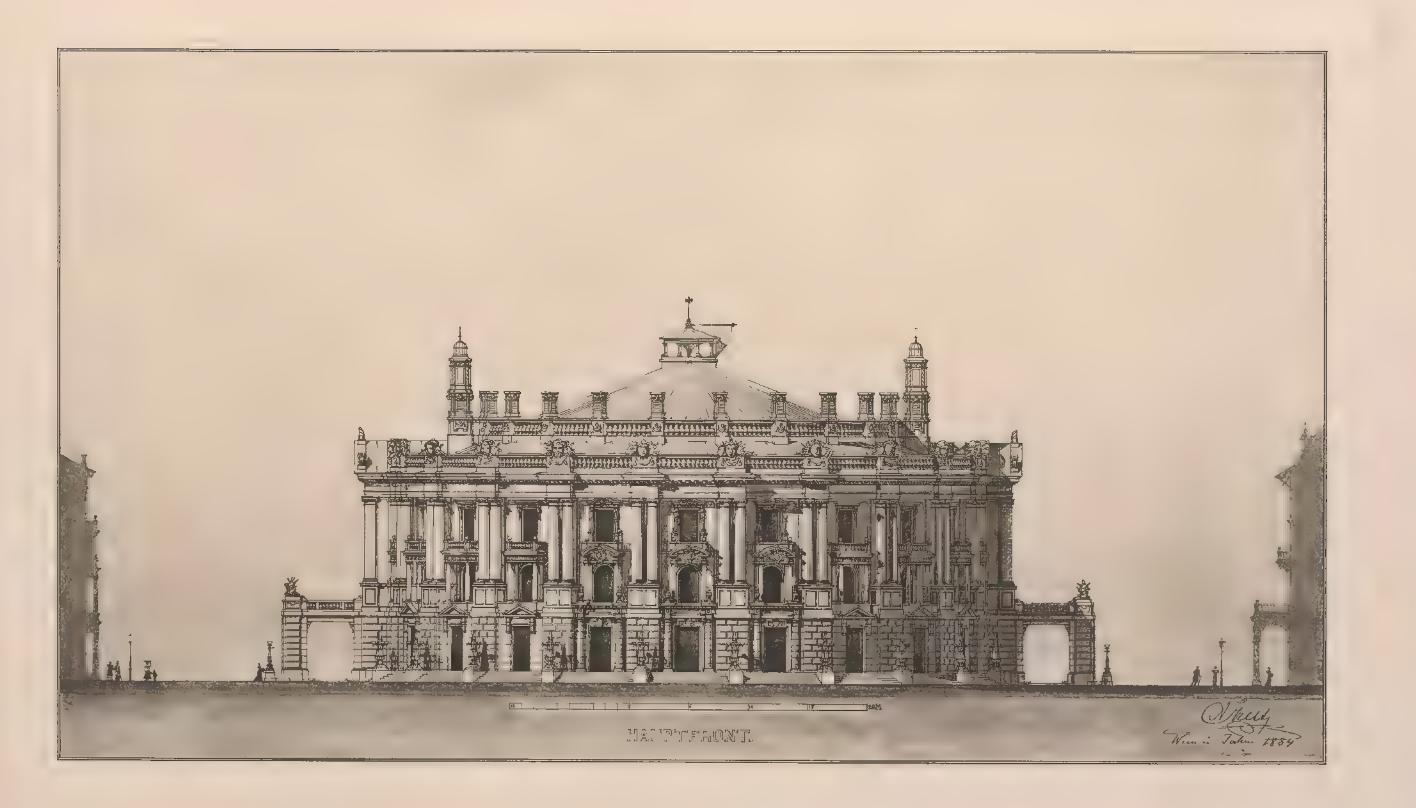


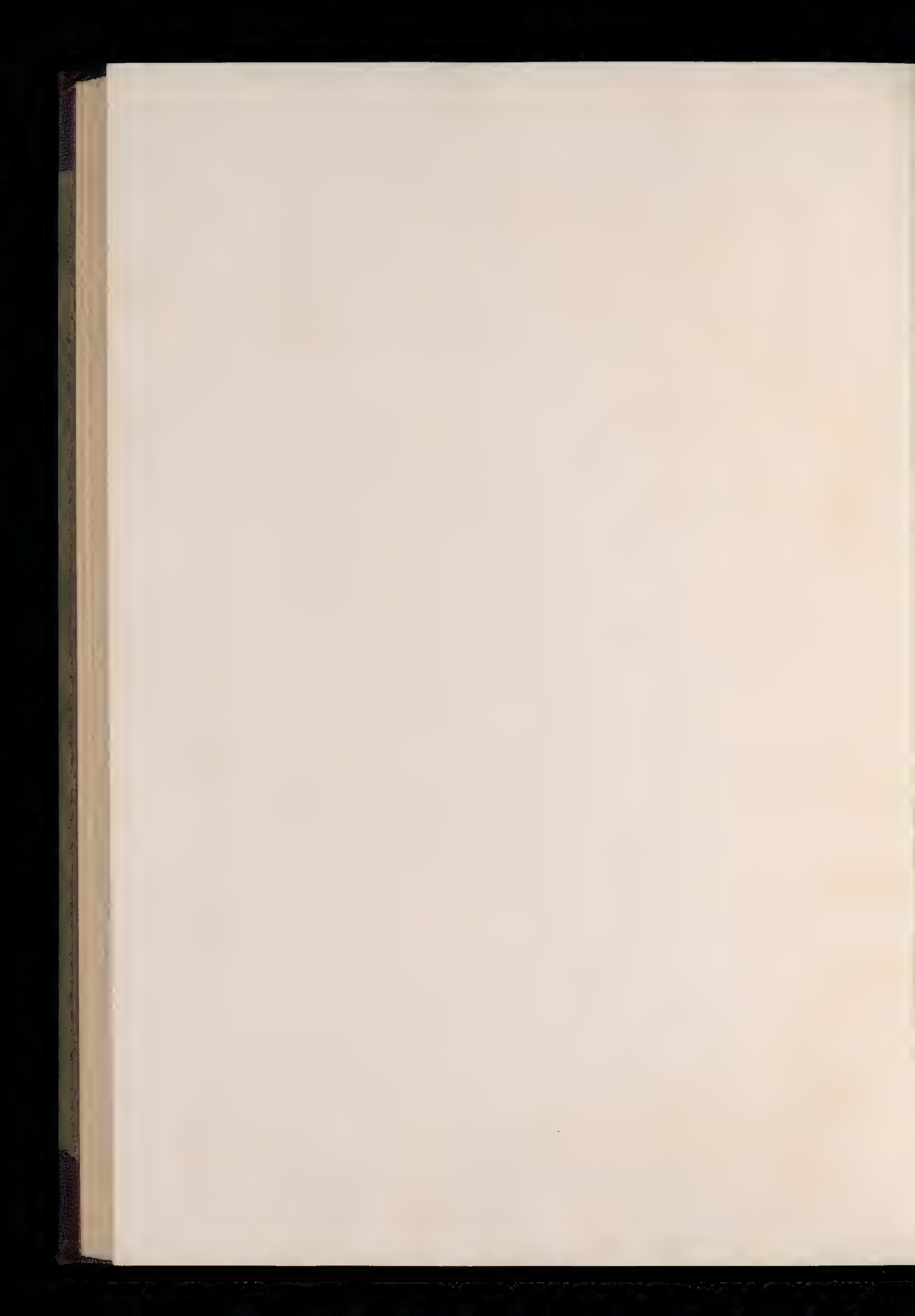
FIG. 53.

AUS DER K. K. HOF- UND STAATSDRUCKEREI.





STUDIE ZU EINEM THEATER.





STUDIE ZU EINEM THEATER.





DETAIL DER FASSADE
ZUR
STUDIE FÜR EIN THEATER.

